

REGARDS, IMAGINAIRES ET REPRÉSENTATIONS DU SILENCE

Sous la direction de Bernard Troude

M@gm@ Revue internationale en sciences humaines et sociales

vol.18 n.1 Janvier - Avril 2020



www.analisiqualitativa.com
magma@analisiqualitativa.com

Revue fondée et dirigée
par le Sociologue Orazio Maria Valastro

Observatoire Processus Communications
Association Culturelle Scientifique
Catania - Italy



M@GM@ Revue Internationale en Sciences Humaines et Sociales
Projet éditoriale : Observatoire Processus Communications
Direction scientifique : Orazio Maria Valastro

Regards, imaginaires et représentations du silence
Vol.18 n.01 Janvier Avril 2020
Sous la direction de Bernard Troude

eBook en format Pdf
Édition non commerciale en accès libre
ISSN 1721-9809

En couverture : détail stylisé des représentations pariétales gravées dans les grottes de l'Addaura au pied du mont Pellegrino à Palerme.

Osservatorio dei Processi Comunicativi
Associazione Culturale Scientifica a scopo non lucrativo - Catania (Italy)

Nous vous invitons à nous soutenir avec un don en ligne en nous aidant à poursuivre notre politique de libre accès aux publications scientifiques dans le domaine des sciences humaines et sociales.
PayPal email: info@analisiqualitativa.com.

Osservatorio dei Processi Comunicativi
magma@analisiqualitativa.com | www.analisiqualitativa.com
Via Pietro Mascagni n.20 - 95131 Catane - Italie

M@gm@

Revue Internationale en Sciences Humaines et Sociales

Direction scientifique

Orazio Maria Valastro

REGARDS, IMAGINAIRES ET REPRÉSENTATIONS DU SILENCE

SOUS LA DIRECTION DE

BERNARD TROUDE

M@gm@ Revue Internationale en Sciences Humaines et Sociales

REGARDS, IMAGINAIRES ET REPRÉSENTATIONS DU SILENCE
Sous la direction de Bernard Troude
M@GM@ Revue internationale en Sciences Humaines et Sociales
vol.18, n.1, 2020, ISSN 1721-9809

Sommaire

Silences... introduction générale
Bernard Troude
Chercheur en neurosciences et sciences cognitives - Chercheur en sciences des fins de vie (inscrit à "Espace éthique Île-de-France" Université Paris-Sud) - Laboratoire LEM: Laboratoire d'Éthique Médicale et de Médecine légale: EA 4569 Descartes Paris V. Chercheur en sociologie compréhensive - C E A Q: Centre d'étude sur l'Actuel et le Quotidien (UFR Sciences Sociales) Descartes Paris V. Professeur en sciences de l'art (Tunisie & Maroc). Professeur en sciences du Design et Esthétique industrielle.

Se taire, pour mieux parler ? : et si le silence pouvait compléter les mots...
Jacob Laugier-Claude
Élève collégien (Paris) il pratique l'écriture depuis ses huit ans : « j'ai débuté en écrivant des poèmes, j'aimais et j'aime toujours beaucoup l'idée de n'avoir aucune limite au niveau de l'imagination lorsque l'on écrit. Aujourd'hui, je compose aussi discours et autres textes variés, et écris un livre et une pièce de théâtre, à mon rythme, c'est-à-dire lentement et avec réflexion ».

Articulation du silence
Luca Zanini
Il a traité des langages multimédias, de l'art vidéo et de la poésie vidéo avec ses œuvres présentées dans des expositions nationales et étrangères (entre autres, Cinéaste de Milan, Festival international du film de Turin, VIII prix international de poésie et de langues multimédias Nosside, section langages expérimentaux, Reggio Calabria, International Audio Visual Experimental Festival Arnheim - Hollande, Bourges - France), il a organisé des anthologies d'art vidéo (Bergame, Rio de Janeiro Italian Cultural Institute, San Paolo Brésil), poésie visuelle, graphisme, art xerox, mail art (expositions en Italie, Brisbane Australie, Allemagne, États-Unis).

Des voix inaudibles aux voies littéraires d'expression du mal-être féminin
Oumar Guédalla
Enseignant-chercheur en littératures négro-africaines et didactique de l'oralité à l'École Normale Supérieure de Maroua au Cameroun, spécialiste des questions de mythes, et d'épopées négro-africains. Amoureux de la mythocritique et de la mythanalyse, il cherche à innover dans les théories littéraires en rapport avec l'oralité africaine qui reste jusqu'ici un domaine à explorer. Il ajoute à la littérature africaine devenue une préférence la didactique de l'oralité pour explorer les pratiques des classes dans les lycées et collèges d'Afrique et du monde.

Du tag à l'hashtag
Slimène Khebour
Docteur en Esthétique et Sciences des arts - Panthéon Sorbonne Paris1 (thèse soutenue en janvier 2013), artiste du street-Art Paris son art est inspiré d'une esthétique résolument urbaine et hip-hop.

« Parler pour ne rien dire » : démarche interprétative appliquée au cinéma d'amateurs sur film argentique
Lénaïk Leyoudec
Docteur en sciences de l'information et de la communication, qualifié en 71ème section du CNU, chercheur associé à l'équipe d'accueil EA2223 (COSTECH), Université de technologie de Compiègne.
Marion Genaivre
Philosophe, co-fondatrice et associée de l'agence de philosophie Thaé.

Enjeux entre la « Fashion-Tech » & le silence : étude des cas dans le champ médical
Omar Taktak

Docteur en Arts plastiques et Sciences de l’Art - Université Paris 1 Panthéon Sorbonne France, Maitre-Assistant de l’Enseignement Supérieur en Arts et Métiers (spécialité Habillement) - Institut Supérieur des Arts et Métiers de Sfax (ISAMS) Université de Sfax Tunisie.
Mariem Bedbabis
Styliste / Designer Textile, Diplômée d’un Master professionnel en design Textile / Habillement - Institut Supérieur des Arts et Métiers Sfax (ISAMS) Tunisie, étudiante en Master de recherche (Mastérante) en design produit - Institut Supérieur des Arts et Métiers Sfax (ISAMS) Tunisie.

Des arts silencieux : modalités du silence et expériences poétiques du coloris
Guy Lecerf
Professeur émérite de l'Université de Toulouse Jean Jaurès, conseiller scientifique auprès de la plateforme d'innovation PI-CDM (Plateforme d'Innovation Couleur, Design, Matière) Université de Toulouse Jean Jaurès, dirige la revue Seppia Couleur et design (Editions du Rouergue-Actes Sud), mène des recherches dans les domaines de la poïétique artistique et, plus précisément en poétique chromatique, depuis ses études à l'ENSBA (Paris) a toujours développé une pratique de plasticien coloriste en peinture ainsi qu'en photographie.

Chut ! Ici se dessine, se design le futur
Céline Caumon
Professeur des Universités - Arts & Design - Université de Toulouse.

Rhétorique du silence : quelques réflexions pour le design
Mohamed Salah Layeb
Docteur en Arts et Sciences de l’Art de l’Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, France, Docteur en Sciences et Technologies du Design de l’Ecole Supérieure des Sciences et des Technologies du Design-Denden - Tunisie, Enseignant-chercheur à l’Institut Supérieur des Arts et Métiers de Sfax Université de Sfax - Tunisie.

Le Silence et l’initiation
Mabel Franzone
Docteur en Lettres des Universités de La Sorbonne Paris, Professeur Université de Salta (UNSa) Argentine.

Les paradoxes des silences de la ville
Sébastien Billereau
Professeur d'arts plastiques de la Ville de Paris, Diplômé de l'École du Louvre, Docteur en Arts plastiques et sciences de l'art (Panthéon-Sorbonne, Paris 1).

Enjeux pragma-énonciatifs et psychoaffectifs du silence dans les interactions dialogiques
Gounougo Aboubakar
Enseignant-chercheur, Université Félix Houphouët-Boigny (Côte d’Ivoire).

L’ambivalence du silence en politique : du mutisme à la démocratie
Thomas Seguin
Docteur en sociologie de l’université Paul Valéry de Montpellier, diplômé Institut d’études européennes de Bruxelles et Institut d’études politiques de Grenoble, à enseigné à l’Université francophone Galatasaray d’Istanbul et à l’Université de Bourgogne et de Montpellier, actuellement chargé de cours à l’Université de St Etienne, spécialiste du courant postmoderne, son travail de recherche a consisté à appliquer cette théorie au champ politique.

Silences
Bernard Troude
Chercheur en neurosciences et sciences cognitives - Chercheur en sciences des fins de vie (inscrit à “Espace éthique Île-de-France” Université Paris-Sud) - Laboratoire LEM: Laboratoire d’Éthique Médicale et de Médecine légale: EA 4569 Descartes Paris V. Chercheur en sociologie compréhensive - C E A Q: Centre d’étude sur l’Actuel et le Quotidien (UFR Sciences Sociales) Descartes Paris V. Professeur en sciences de l'art (Tunisie & Maroc). Professeur en sciences du Design et Esthétique industrielle.

Silences... introduction générale

Bernard Troude

bernard.troude@gmail.com

Chercheur en neurosciences et sciences cognitives - Chercheur en sciences des fins de vie (inscrit à "Espace éthique Île-de-France" Université Paris-Sud) - Laboratoire LEM : Laboratoire d'Éthique Médicale et de Médecine légale : EA 4569 Descartes Paris V. Chercheur en sociologie compréhensive - C E A Q : Centre d'étude sur l'Actuel et le Quotidien (UFR Sciences Sociales) Descartes Paris V. Professeur en sciences de l'art (Tunisie & Maroc). Professeur en sciences du Design et Esthétique industrielle.



« Désert partout » Métro parisien - Bernard Troude, 2019

Silence…

Ce terme qui est si limpide et si communément employé a fait développer chez nos auteurs (res) des sensibilités à tous égards accessibles et intelligibles.

Quand m'est apparu ce mot au cours d'un été en des lieux hors du commun, il ne pouvait être question d'une actualité quelle qu'elle fut, soit ou sera. Les actualités récentes ont démontré qu'un aléa, certes important du point de vue sanitaire, peut plonger les environnements dans des Silences dont tant de personnes n'avaient même pas idée : d'où les souffrances psychologiques et physiologiques exprimées surement trop fortement du côté des personnes anxieuses ne trouvant pas de solution immédiate avec les nouveaux moyens virtuels de communication.

Revenir à une communauté de vie et recouvrer notre appartenance -chacune et chacun- à des environnements sociaux en découvrant les tensions de l'hospitalité et les attributs de nos interdépendances a été le leitmotiv de toutes les tendances dans les textes que vous aurez à lire. A plus d'un titre, cette (longue) introduction peut être lue comme une explication du titre même de l'appel à publication.

Entendre et voir le silence

Ce titre n'est pas un résumé d'une représentation possible, il ne fait mention d'aucune coordonnée sociologique, philosophique où, vous allez le découvrir, artistique, professionnelle. ''Silence'' et ce titre sont des termes qui avertissent simplement d'un dessein et d'une hypothèse. Ces termes s'introduisent sur le suivi de pensées que des cerveaux vont commenter et en supplément vont étendre et développer le concept au-delà de leurs habitus : le silence est-il un univers emprunté par beaucoup et interprété comme terrain sur lequel pouvoir se fondre, s'échapper ? Autrement dit, logé dans ce titre, il y a donc aussi un univers conceptuel qu'il ne s'agit pas de faire figurer à la manière usuelle, c'est-à-dire sous les traits des psychopathes, des névrosés, des artistes de tous ordres, des personnes dont l'anxiété est au comble. Mais tel mouvement ne peut pas être exclusif aux aléas de santé, loin s'en faut. D'ailleurs autant admettre tout de suite, qu'aucune exclusive n'a été proférée pour repenser le Silence et les conditions du Silence. L'objet traité est des plus modestes, même si c'est également un développement qui intéresse un déplacement de l'idée vers des sphères recréées puisque notre attention du fait de ce mouvement va vers les communautés et en raison d'une bizarrerie de compréhension que ce mouvement va révéler.

La bizarrerie étant que nous entendons le silence, que nous parlons du silence, que certains dirigent des moments de silence. Et que ce terme s'emploie aussi au pluriel : Des silences. D'une certaine manière, nous pouvons nous risquer à dire qu'il en est presque toujours ainsi : le silence ne vient à l'attention de la communauté que pour autant qu'il peut venir à lui ou parce qu'il vient à l'attention de ladite communauté ou parce qu'elle vient aussi à lui. (*cf* : le confinement actuel)

« Comme la parole, le silence fait l'homme et le lien social » en sous-titre dans le texte de G. Aboubakar. Présenté de cette façon, le projet reste bien inexplicable, et cette introduction va s'attacher à l'agencer aussi strictement que possible car, c'est avec un soin particulier qu'il nous a fallu le produire en commençant par le texte clairement et naturellement développé de Jacob Laugier-Claude. Ces propositions apparaissent singulièrement improbables pour les sciences sociales contemporaines, les sciences et techniques de l'art et les historicités des images et des scenarios comme L. Leyoudec et M. Genaivre l'ont expliqué.

Afin d'installer le projet et de nous installer en lui, les auteurs (res) ont explicité des raisons recherchées en des propositions, difficiles de formulation, spécialement au regard de tous les éléments sociologiques et anthropologiques, métaphysiques, philosophiques et politique, ces fameux silences dont parle Thomas Seguin, tout élément qui n'a que faire d'un mouvement holistique contemporain. L'altérité aurait pu être exposé au titre du silence mais ce terme possède une consonance qui ne convient pas car il renvoie à une polarité du « présent » et du « futur » (du « même » et de « l'autre » (*cf* :P. Ricœur dans *Temps et Récit,* Seuil, 1991) Et, la polarité qui nous intéresse sera celle du « maintenant » et de la « sphère personnelle synesthésique ». Nous avons à lire et apprécier ces études en tant que perceptions d'une façon multimodale, en conscience des apports actuels dans l'industrie et la science, les arts et les images, la philosophie et la spiritualité. Signalons que ces travaux ont pris corps dans ce cadre d'un programme – hors actualité, je le répète – sur les politiques du silence au regard du proche et s'inscrit dans la mouvance développée par M@gm@ sur les sociologies comparées d'un monde en pleine évolution.

Nous aurons à noter que lorsqu'il s'agit de signifier un accent de spécificité plus conséquente, souvent pour en récuser ou en accepter la réalité, de nombreux auteurs (res) conviennent d'écrire silence avec une majuscule Silence ou en majuscules SILENCE. Comme je l'ai proposé au tout début. L'avantage en est que le terme peut s'ouvrir sur un troisième état et non des moindres : celui d'une communauté du silence – rapport à tous les rituels religieux ou la spiritualité extrême-orientale - impliquant l'idée

de « l'autre » dans une « sphère commune » ne visant pas l'étrange et le nouveau. Le Silence, ce peut être le plus proche état et le plus semblable à un autre état commun. Le Silence est seulement « autre » en tant qu'il ne sera pas « l'identique à » ce qui ne l'empêche pas d'être sollicité, entendu et apprécié voire « joué » : considérons-le comme un « alter-égo ».

Avec Silence apparaît Sonore et Bruit.
De ces premiers termes advient une propriété aussi bien physique que physiologique avant d'être sociologique. Il s'agit de sciences dures ou de sciences sociales. Pas très heureux et manque la poésie et avec les seconds, nous pourrons parler d'étrangeté – dans ce monde contemporain bruyant volontairement – afin de faire entendre les éléments de novation et le caractère surprenant (émotion) et la dimension du discordant entre le corps serein et le cerveau anxieux ; ce qui introduit la notion de l'impropre et de l'ailleurs dans le Silence, de l'éloigné (du bruit), du distinct entendu et du non-commun exprimé le son silencieux. Autant de choses qui nous attachent ou qui nous perturbent jusqu'au rejet dans cette idée de Silence. Ainsi nous trouvons développé dans cette introduction pourquoi nous - les auteurs (res) - souhaitons venir, revenir, à l'explication d'une communauté scientifique et faire de celle-ci des catégories d'analyses primordiales et obtenir une réalité irréductible du mode et du monde du SILENCE. Rappelons que le premier élément visuel important nous faisant prendre conscience de l'univers silencieux (façon humaine d'entendre) est le film « Le monde du silence » en 1956 de Jacques-Yves Coustaud.

Ce Silence nous fait revenir à *la communauté* parce que ce terme implique les différences d'ambiance, d'environnement, de culture, de santé. Non pas sur une communauté en proposant une généalogie du concept SILENCE ou en suivant les usages y afférents mais bien le ressenti d'appartenance à une même vision, à un même espace formant cette communauté de vue, d'esprit, de pensée. Après les diagnostics effectués révisables dans ces textes d'une certaine agglomération de l'étrangeté du Silence (conglomérat) dans les sciences sociales et les sciences dures, toutes deux contemporaines, il a fallu s'enquérir de toute la gamme de ces différences convoquées par les questions raciales – nous n'écoutons pas tous les mêmes sons, bruits, les mêmes résonnances dans toutes les parties du Monde - les diversités ethniques, les diversités culturelles spécifiques et la relation d'écoute des femmes, femme et homme et femme entre elles avec l'important développent de Oumar Guedalla ; et ensuite, explications des pourquoi il devient nécessaire (conceptuellement et pratiquement) de recouvrer les notions de l'étrange du Silence en actes et en lieux. Pour de tel accès, nous avons supposé lutter contre la pulsion à la déconstruction qui peut anéantir toute proposition d'étude et de reflets sociaux, dans le but d'étayer cette émulation et de régler l'effacement tendanciel du Silence en sociologie à laquelle une telle pulsion a conduit.

Au-delà de G. Simmel et A. Schütz, M. Maffesoli (Table ronde, 1988), les auteurs tels que R. Barthes, G. Deleuze, D. Le Breton, Taddao Ando ont consacré leurs études et leurs projets à cette aptitude ou à cette tendance étrange. Nous prêterons attention à reprendre de manière critique les projets et les textes advenus en montrant en quoi et pourquoi une sociologie du SILENCE véritable ne peut être qu'une sociologie de communauté, d'appartenance, hors tout individualisme. Sur ces bases, nous nous sommes penchés sur ces tensions de l'hospitalité, de l'appartenance telles qu'elles sont nécessairement portées au jour - de cette brûlante actualité – par les arrivées de nouveaux concepts venus des communautés de pensées. Ces tensions ont été le cœur des travaux de recherches et les découvertes sont ce qui a préoccupé dans ces développements. Remarquons que ce thème est fort peu traité tant par les sciences sociales que par les sciences dures. En philosophie et en artistique les choses se présentent différemment avec un peu plus d'insistance. Alors même que ces thèmes se révèlent aussi violents et reproduits que d'autres tensions par archétypes celles entre la « justice et le droit », « la santé et le care » auxquelles se consacrent bien des laboratoires de recherche en neurosciences et en psychologie. Les interventions de police aboutissent souvent au Silence des personnes mises en cause.

Les principales lignes des problématiques du projet, en appellent aux enquêtes qui ont été menées et en ayant sérié les obstacles des concepts qui auront été mis en œuvre en analyses théoriques – agrémentées d'une iconographie intéressante - sur les différents terrains empiriques. Toutefois, avant d'en arriver là, il nous faut amorcer ce retour à cette pensée de la communauté dont nous parlions auparavant quand *« Parler c'est se taire »* écrit par Jacob Laugier-Claude. Même si ce sont bien les mouvements de cette nouvelle vision du SILENCE (les embarras générés, les opportunités offertes ou les problèmes posés) qui le réclament instamment. Encore d'autres raisons plaident pour ce retour au premier plan de l'idée de communauté du SILENCE. Nous allons dès ce module publié en présenter certaines, même si la prise en charge de ces tensions apparaît comme étant une tâche que rencontre toute communauté, quelle que soit sa nature, son échelle et son architecture : puisque toute communauté se doit de pouvoir composer avec les promesses de l'accueil et les exigences de l'appartenance.

Au reste, l'appartenance se montre en elle-même et pour elle-même plus ou moins ouverte à une typologie de représentations de patrimoines, d'avals ou de choses qui importent aux personnes, tant celles qui ont déjà part à la communauté que celles qui viennent à elle. Pourtant, c'est bien sur ce dernier terme que nous entendons revenir au caractère primordial, irréductible et ordinaire de la communauté - au-delà dit-on - car nous ne pouvons pas laisser conjecturer que c'est exclusivement à l'épreuve du Silence (épreuve effective ou épreuve anticipée allons droit au but en se rappelant le droit de réserve) qu'une congrégation d'individus se confirment à elle-même, agissant et s'affirmant en l'état de membres de cette alliance au Silence. Il est convenu et c'est rapporté par Thomas Seguin : *« Le silence est très certainement un élément majeur de l'expérience spirituelle, en ce qu'il nous permet de résonner avec l'expérience du monde. Il constitue ce recueillement en soi qui est aussi la redécouverte du Tout et de la liaison des éléments entre eux. Une attention spécifique à son infiniment petit pour atteindre l'écho de l'infiniment grand »*. Néanmoins, ce qui semble sincère et véridique dans l'habitude d'une expérience spirituelle ne l'est pas dans l'espace politique. *« Car en effet, dans une société démocratique basée sur la transparence, le silence reste, avant tout, l'apanage d'un secret partagé, d'une coulisse obscure à partir de laquelle les groupes d'intérêts confisquent le sens même et la gestion de la chose publique »*.

D'un autre point de vue, cette propagation communicative d'un ferment agressif se serait emparée de cette bonne forme qu'est la « communauté du Silence », bonne forme qui serait nôtre le reste du temps. Ce tropisme est très discutable. D'abord parce que cela jette un inévitable masque sur la catégorie en question, mais aussi parce qu'il n'est pas besoin de se donner l'horizon de l'antagonisme, ou encore de représenter le Silence sous les traits d'un antagoniste (de l'intérieur ou de l'extérieur), pour donner lieu à l'idée de communauté et en remontrer à celle de « société ». La communauté n'est pas une déclinaison *extraordinaire* de la « société ». La communauté est très *ordinaire,* sa forme est des plus simples dans l'univers politique, social, médical et médiatique. Ou le tout à la fois. Il nous suffit de revoir cette formation sociétale depuis la révolution où tout paraît en éclosion dans cet opus de Kaufmann & Guilhaumou en 2004 *(L'invention de la société : nominalisme politique et sciences sociales au XVIIIe siècle*) Dans mon texte, je signale cette autre communauté de pensée avec les différents vocables sur le Silence de Mort ou la Mort du Silence. Ces éléments sont pris chez Kant, Nietzsche, Hegel et Heidegger où se retrouve l'expression très pure du rôle positif de la Mort dans l'affermissement d'une « totalité éthique », du « peuple », et du lien de l'individu à celui-ci (V. Jankelevitch, *L'Irréversible et la nostalgie* 1973).

L'individu dans cet élément invalidé ne peut prouver d'une manière non univoque son union avec la société qu'en affrontant le danger *de la* Mort, danger *de* Mort. Des arguments assez analogues (Etienne Tassin, *Le trésor perdu*, 2017), s'ajoutent à l'idée que des communautés seraient une conception laborieuse du fait « des différentes figures que peuvent prendre les affiliations (communauté des amants ou des amis, de la famille ou du travail ; communauté ecclésiale ou politique, etc. Tassin,

1992, p. 23-24). Mais, c'est précisément parce que ces catégories de communautés « peuvent prendre » « différentes figures » (*ibid.*) qu'elles nous ont semblées être captivantes. Que cela puisse être subordonnée pour dire l'enchantement (*cf* : M. Maffesoli, *Le réenchantement du monde*, 2007) de l'intimité des corps excités et des essences consonnantes de personnes convaincues, et enfin couvrir aussi bien et par la suite l'ensemble des phénomènes listés par les auteurs (res).

Cela nous paraît plutôt défendre l'idée instructive pour la tradition du ou d'un Silence, puisque ces mouvements entérinés par un langage ordinaire, qui indiquent de surprenante manière une spécificité fondamentale. Si cette catégorie phénoménologique de communauté sur le SILENCE (cf : D. Hume, M. Merleau-Ponty, Ed. Morin, J. Baudrillard ou encore M. Foucault) permet d'entreprendre l'enquête à des niveaux d'instrumentation, impliquant un faible nombre de vecteurs nourrissant des rapports proximaux dont les moteurs et les repères sont en l'état peu propices à un partage avec des tiers éloignés. Les mieux adaptés à faire entendre immédiatement le (les) Silence sont quand même les poètes dont J. de La Fontaine rapporté par J. Laugier Claude, Shakespeare, mais aussi Sainte-Beuve, Sully Prudhomme ou plus récent Bernard Thaumiaux dans son opus « Les Scapulaires du vent » (Persée édit. *Poésie*, 2017)

En conclusion

Nous devons admettre que les poésies, les textes de tous ordres issus des recherches contemporaines font apparaître des paradoxes au sein de ce que j'ai nommé « la communauté du Silence » abordée avec une dextérité particulière quant aux artistes comme Slimène Khebour et par un sens aigu des comparaisons pour les autres transportant les lecteurs dans les atmosphères synesthésiques d'un irréel (*cf* : Vincent Mignerot) ; peut-être dans l'irrationnel mais toujours présent dans nos imaginaires, s'y mêlent des dispositions énergiques et des satisfactions à prodiguer en premier lieu par la vision spontanée de la couleur et du design image immédiate dont parle C. Caumon, G. Lecerf et M. Salah Layeb. Et, au-delà de toutes ces performances écrites et pour la plupart avec des illustrations, il ressort un désir qu'il faut accentuer et apprivoiser : *« Maintenir le silence intérieur face au Silence extérieur »*

La question de Slimène Khebour sera cette quête de sa définition retrouvée en toute communauté s'avérant être aussi un choix de vie sur quelques heures, sur un temps plus long programmé dans une atmosphère de Silence. Dans nos quotidiens, nous vivons en milieux à bruits multiples et en continuelles sollicitations – volontaires ou non – qui dispersent nos attentions ; les choses vont s'accumulant les unes après les autres et parfois nous épuisent. Comprendre et désir d'expérimentation quasi médicale nous font admettre que le Silence général ne peut être une donnée naturelle. Alors que penser du Silence Intérieur ? Serait-il un défi de notre temps ordinaire afin de séquencer les communications tous azimuts nous permettant de joindre, rejoindre n'importe où, n'importe qui, n'importe quand pour n'importe quoi.

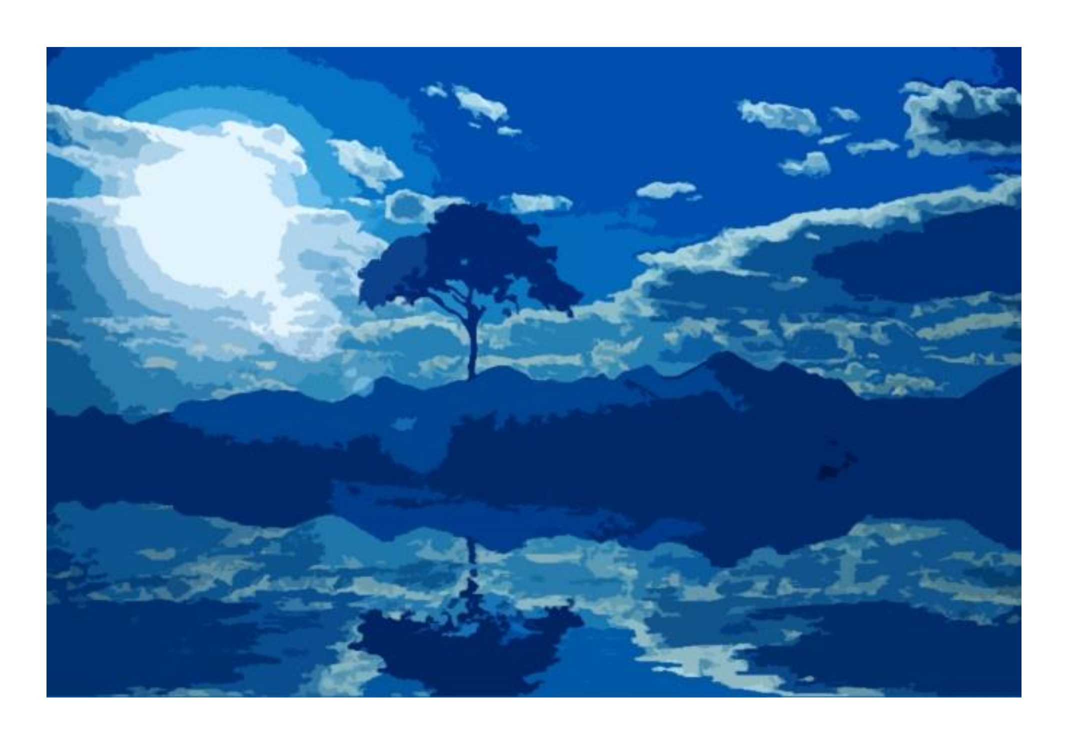
Nous sommes constamment confrontés à tous nos bruits intérieurs face aux extérieurs. SILENCES !

Se taire, pour mieux parler ? : et si le silence pouvait compléter les mots...

Jacob Laugier-Claude

jlaugierclaude@gmail.com

Élève collégien (Paris) il pratique l'écriture depuis ses huit ans : « j'ai débuté en écrivant des poèmes, j'aimais et j'aime toujours beaucoup l'idée de n'avoir aucune limite au niveau de l'imagination lorsque l'on écrit. Aujourd'hui, je compose aussi discours et autres textes variés, et écris un livre et une pièce de théâtre, à mon rythme, c'est-à-dire lentement et avec réflexion ».



« Dès que nous avons vraiment quelque chose à nous dire, nous sommes obligés de nous taire... » (Maeterlinck, 2008).

Le silence[1], voilà un terme si vague, si générique, si léger et à la fois si pesant, si vide et à la fois si complet, une nouvelle façon de communiquer... parce que, quelque part, on n'a jamais vraiment terminé de parler. Il y a toujours quelque chose à dire, reste à savoir si les mots sont suffisamment puissants pour exprimer la bonne formule.... De nouveau Maeterlinck pour être au plus précis : *« le silence est l'élément dans lequel se forment les grandes choses, pour qu'enfin elles puissent émerger, parfaites et majestueuses, à la lumière de la vie qu'elles vont dominer »* (Maeterlinck, 2008, 1[er] chapitre).

Le silence, c'est cela, au fond, c'est le meilleur moyen de faire comprendre qu'on n'a plus les mots. C'est devenu un langage. Un langage pour le moins spécial, certes, mais qui ressemble presque à un langage universel, que tous peuvent comprendre, puisqu'il ne nécessite ni capacité à reconnaître des sons et les affecter à des significations, ni formuler des mots en utilisant ces sons, pour former des phrases. De manière générale, l'utilisation du silence représente une barrière pour notre espèce, il

[1] Silence, du latin *silentium*, il est attesté en 1121 comme un état de celui qui s'abstient de parler, le fait de ne pas parler, de ne pas se plaindre… En 1755, il devient aussi une interruption du bruit, Pour le Littré, c'est une suspension que fait celui qui parle dans la déclamation.

nous renferme sur nous-même, nous protège de l'animation continuelle de notre société, nous empêche d'échanger entre nous, mais il développe aussi un nouveau moyen de se comprendre. Il en appelle à notre regard, notre expression faciale, nos gestes (sûrement pas notre ouïe, néanmoins), pour interagir, faire ressortir ce que nous n'avons pas forcément ni la force ni l'envie de dire ; et si c'était ce qui rendait le silence plus beau ? Et si le fait de ne plus recourir à la parole constituait une avancée pour l'Humanité ? Au fond, en tirer un avis général, voilà chose bien dure. Parce que la meilleure réponse, c'est que rien n'est véritablement sûr. Si l'objectif premier du silence est de se couper des autres, il est vrai qu'il éveille tous les sens de notre interlocuteur pour rester en lien avec nous. Me faudrait-il, alors, opposer silence et bruit si le silence semble être l'absence de bruit extérieur.

Tout monologue se poursuit à l'intérieur et dès cet instant, existe cette politesse de ne pas se dévoiler à tout autre. Ce dialogue soutiendra sa détermination dans son intimité pour être délivré en son temps. De ''l'ecclésiaste'', j'ai ressorti cette citation :*« Il y a un moment pour tout et un temps pour toutes choses sous le ciel. […] un temps pour se taire et un temps pour parler »*[2]. Au début du XXème siècle, en psychologie, l'utilité du silence a été découverte dans la relation à autrui. Il est rendu compte qu'au cours d'une conversation, ou d'un exposé qu'un mutisme – fermeture volontaire à toute révélation ou à tout texte lu - permet à un public, un écoutant de s'exprimer et de favoriser la compréhension de ce qui s'est dit. Pour celui qui parle ou celui qui écoute, apprendre à faire silence constitue un véritable apprentissage. Savoir se taire ne sera pas le seul effet. Car le silence est bien plus que cela ; c'est entrer en communion avec un autrui. C'est entendre l'autre, c'est devenir témoin de la parole qui s'entend. Celle-ci a besoin d'une certaine qualité de silence pour oser se dire. Parallèlement au comportement silencieux, la personne durant un dialogue se doit d'accueillir l'Autre et soi-même par une parole engageante et contenante afin de le placer dans une situation de confiance où il pourra s'exprimer plus aisément.

Mais n'est-ce pas là un acte défendu que de tenter de s'immiscer dans l'intimité d'autrui ? C'est en cela que notre société actuelle représente un danger pour chacun d'entre nous. Que ce soit à travers les réseaux sociaux, les télévisions et radios, ou autre, les interventions en direct, les rediffusions par centaines, ces technologies diverses ont pour but de nous mettre en lumière, de retranscrire nos actes, nos mots, et par la suite il est possible que ces mots soient archivés ou retranscrits. Très peu de gens ont la possibilité, aujourd'hui, de s'échapper de cette boucle pour le moins assez spéciale et finalement préjudiciable, et c'est là que l*e droit de réserve*, nous protège le mieux. Une protection qui peut s'avérer ou nocive, ou intelligente[3].

Dans le premier cas, se taire, c'est refuser une intégration presque instinctive chez l'Homme dans un milieu. Notre espèce a pour la plupart d'entre nous besoin de s'entourer solidement, de recevoir des conseils, de partager des moments à plusieurs, entre amis ou en famille. S'éloigner de ces idéaux solides à travers toutes les époques ressemble véritablement à une mise à l'écart volontaire. Évoluer à travers différents espaces par soi-même constitue quelque chose de remarquable, mais de très difficile. Empêcher la communication avec les autres de son propre chef se ramène à s'isoler de notre environnement. C'est d'autant plus compliqué que l'on est systématiquement jugé dans notre société, de nos jours. Le regard extérieur compte beaucoup, et se base sur notre typologie (caractère, physique, et préférences). Un regard qui pèse beaucoup, puisque l'on a tendance à vous "classer" dans une catégorie, par rapport à laquelle vous serez sûrement plus ou moins proche. La complication lorsqu'on est de tendance à se taire est que votre classement est moins précis, et n'a pas la possibilité de se baser

---

[2] Louis Segond 'LSG *L'Ecclésiaste* 3 :1-7 : www.biblegateway.com.

[3] L'utilisation d'internet bouleverse l'éthique (dans l'action publique, entre autres). Bien sûr, l'article 40 du Code de procédure pénale impose aux agents de dénoncer tout crime ou délit dont ils auraient connaissance dans l'exercice de leurs fonctions : www.lagazettedescommunes.com.

sur les faits qui constituent votre personne, puisque vous ne les dévoilerez pas. Alors, la mise à l'écart est l'option la plus simple pour votre type.

Au contraire, il arrive que se taire soit une option bien plus intelligente ; ne pas systématiquement donner son opinion sur tout permet de prendre du recul par rapport à ce que les autres pensent de l'avis d'un homme qui l'exprime. C'est aussi se protéger des mauvais regards, en général. Or, ce qui différencie la façon dont on vous jugera dans le premier ou le deuxième cas, c'est que ce qui fait l'homme sage, c'est sa capacité à se taire quand l'occasion n'est pas adéquate pour la parole. Une sagesse qui distingue l'intelligence à la bêtise dont l'Homme peut parfois faire preuve. Un signe aigu de compréhension dans son environnement, loué bien entendu, par beaucoup, puisqu'il démontre à merveille que les mots ne sont pas toujours utiles pour s'exprimer, et que s'abstenir peut en dire long sur notre philosophie. Le théâtre du XVIIème siècle a fourni quelques exemples dont le silence de Jean Racine. Et pourquoi ce silence ? Sans doute parce que les paroles de cette pièce sont des inhabituels expressions d'une réalité dans la société verrouillée sous Louis XIV. Phèdre (Racine, 2009) où l'auteur fait faire cette déclamation au sujet des silences possibles et lui-même gardera longtemps un silence forcé :

Oenone
Ah ! s'il vous faut rougir, rougissez d'un silence
Qui de vos maux encore aigrit la violence.
Rebelle à tous nos soins ; sourde à tous nos discours,
Voulez–vous sans pitié laisser finir vos jours ?
E la réponse quelques vers plus loin :
Phèdre
Quel fruit espères-tu de tant de violence ?
Tu frémiras d'horreur si je romps le silence.

Et qu'en est-il du silence forcé ? Il arrive bien entendu que l'Homme soit “contraint” au silence. Une obligation qui l'empêche de donner son avis, d'user de son droit fondamental, la liberté d'expression. Dans ce sens-ci, le choix du silence est le plus souvent poussé par la terreur, la peur, des sentiments qui parfois prennent le dessus sur la nature humaine, si puissante qu'elle soit. Il est bien entendu impossible de contrôler pleinement nos émotions, et parfois certaines prennent le dessus sur d'autres. Alors le silence devient une prison qui renferme tout ce qu'on aimerait dire...mais qu'on ne peut. Les raisons ? Elles sont bien entendu multiples, dans le monde des enfants comme des adultes. Le harcèlement parfois, l'argent d'autres fois. Le régime politique, ou bien les menaces. Mais comme je le disais, le silence constitue une bulle dans laquelle l'humain cherche parfois un refuge, une porte de sortie. Et si, au contraire, il se retrouvait enfermé dans cette bulle ? Alors il est bien difficile de s'enfuir, et cela demande du courage. Parce que notre espèce est de nature à renfermer en elle beaucoup, certes, et cela rend chacun de nous complexe, ce que l'on enferme en notre for intérieur forge notre caractère, nos pensées...rester silencieux signifie se plier face à notre adversaire, se mettre en sécurité, et parler, se confier, cela devient bien dur à mesure que l'on intériorise de plus en plus en nous. Le silence, voilà ce qui nous maintient, ce qui nous sauve, comme ce qui nous torture.

Et c'est là que l'on est capable de découvrir les multiples facettes du silence. Il peut s'avérer plein de sagesse, plein de secrets, plein de bêtise… Tout comme l'Homme et ses époques, le silence évolue de même, il se mute, il suit notre espèce fidèlement. Mais parfois, il arrive que notre seul rêve soit de s'en échapper…

Ce rêve d'envol, de départ, cette envie de sortir de ce cercle silencieux, cela s'inspire peut-être de ce qu'il ajoute à l'atmosphère (le plus “à proprement parler” possible : un vide. Un creux. Un arrêt dans

le temps et l'espace, presque, tant il pèse en et autour de nous. C'en est presque effrayant, tant c'est incomplet. Ce manque d'activité, de son, de présence, qui rappelle presque qu'on ne peut reposer sur personne, qui nous chuchote à quel point la solitude nous envahit, qui en devient un ennemi, invincible pour peu. Si invisible, et si présent. Et qui risque de nous dépasser, si nous n'en faisons rien. Ce n'est pas une torture physique certes, mais qu'en est-il pour l'esprit ? C'est où bénéfique, ou inconcevable. Le silence, c'est presque une torture, oui, et en tout. Parce qu'il inspire tant de choses à la fois, ces choses que l'on s'efforce de retranscrire sur papier tel que je le fais à présent, mais qu'il ne représente rien. Rien qu'un effort, presque vain, pour s'exprimer, faire ressortir ce qui nous envahit, mais qui pèse sur notre gorge, nous étouffe, au point de ne plus rien pouvoir dire. À mes yeux, la meilleure manière de résumer cette situation, c'est l'extrait suivant, tiré du livre *"Le meilleur des mondes"* de Aldous Huxley :

« - Ma foi… - Le Sauvage hésita. Il eût voulu dire quelques mots de la solitude ; de la nuit ; de la mesa, s'étendant pâle sous la lune ; du précipice ; du plongeon dans les ténèbres pleines d'ombre ; de la mort. Il eût voulu parler ; mais il n'y avait pas de mots. Pas même dans Shakespeare » (Huxley, 2002).

Ce passage illustre le silence comme notre ennemi. Mais qui ne rêve pas, pourtant, malgré ce qu'il nous fait endurer, malgré ce qu'il nous rappelle, telle une corde qui nous tire vers la réalité, qui ne rêve pas d'en faire un allié ? Une aide, voilà aussi ce que peut être le silence, après tout, lui qui n'a ni forme, ni aspect, ni pensée. Un conseiller, il se peut tout à fait qu'il le soit. Après tout, le silence n'aide-t-il pas le mieux à la concentration ? Si. Il nous en tire presque vers le haut, en repoussant toute distraction de notre personne. Il est capable de nous faire faire tant de choses, nous, qui nous sommes à ses côtés impossibles d'être dérangés, que ce soit pour se recentrer, se remettre en question, ou s'appliquer à une tâche quelconque. Et c'est en cela qu'il s'avère vital pour nous autres. Il est vrai, et a déjà été maintes fois répété, que nous vivons dans une époque spéciale, où toutes nos paroles sont entendues, puis répétés. Mais pas seulement. Nous vivons aussi dans un monde à la recherche de continuelle progression, certes, mais qui ne sait évoluer que par la vitesse. L'économie du temps. Et quelque part, n'est-ce pas magnifique ? Tant la vie est courte, n'est-pas une bonne chose que de tenter d'aller grappiller le plus de secondes, minutes, heures possibles, comme si ces dernières étaient matérielles ? Chaque instant compte, voilà les trois mots qui résument le mieux à mes yeux la philosophie de notre époque. Et pour cause. Tout doit donc être réalisé en vitesse. Et au mieux possible, bien entendu - ou plutôt, pour être plus précis, et selon ce que nous dit l'ego humain – on ne cherche pas à faire du *mieux possible*, on recherche la *perfection*, l'*impossible* en un temps record.

Toutefois, cette activité ambulante à la recherche du parfait n'a qu'un défaut, ou du moins celui apparaissant comme le plus évident : elle est incroyablement exhaustive. Une fatigue qui semble impossible à rattraper, ce qui paraît logique, comme l'heure n'est plus au rattrapage mais à l'avancée. Or, la fatigue mène au retour en arrière, à la mauvaise qualité. Alors, pour éviter tous ces soucis, il suffit de savoir s'arrêter par moments, histoire de se calmer. Ce qui nous en ramène au silence. Celui-ci nous permet de ralentir, comme je vous l'ai expliqué, et c'est sûrement là ce que toute personne recherche afin de se calmer, de passer à autre chose...et de faire des activités, de se focaliser pour soi-même, ou autre, par exemple.

En effet, si on analyse le type humain en général, on note que beaucoup ont tendance, lorsqu'ils travaillent sur quelque chose, à se taire subitement et demander le silence le plus complet. Ceci n'a rien d'anormal, et prouve la véracité donc de mes mots. De même, si l'entraide, le partage, et le fait de donner du temps à soi pour d'autres personnes représentent des valeurs importantes en vue de l'évolution de notre personne, il est important de consacrer du temps à son *moi*, comme j'aime l'appeler. Le silence permet d'en faire autant mieux que toute autre chose.

À présent, on s'aperçoit que le silence peut prendre plusieurs formes. Il est donc assez indéfini. Un temps allié, l'autre ennemi. Un autre tout à fait sage, l'autre des plus stupides. Il est à noter qu'il sait aussi inspirer des émotions assez spéciales chez l'Homme (la gêne, la honte, la perplexité, l'hésitation), puisqu'il a pour habitude de tenter de le combler au mieux, habitude des plus intrigantes, mais aussi spéciales et intéressantes. Pour en revenir à notre sujet, je dirai que sa nature est certes contestable, mais que, et selon les mots du très grand Victor Hugo, cette citation : *« il n'y a incontesté que le silence »*. À analyser ces mots, on se rend compte de leur clairvoyance. Comment peut-on s'opposer au vide le plus total ? Comment peut-on penser pouvoir voir en le silence de la bêtise, comme pourrait-on en voir dans la parole ? C'est impossible. Parce que les discours qu'une personne saurait modeler à partir de mots, de sons, ne viennent que de son opinion. Et comment voulez-vous que chaque être sur Terre puisse avoir le même avis ? Vous ne le pouvez. Et fort heureusement, d'ailleurs. Imaginez-vous bien, d'un coup d'un seul, un monde où tous partageraient les mêmes idéaux. L'ennui règnerait partout. Puisqu'on serait d'accord sur tout, comment discuter sans être sûr d'être interrompu par nombre d'hommes et de femmes qui vous donneraient de suite leur accord quant à vos paroles. C'est justement là ce qui fait la beauté de notre espèce : la variation en continu, le changement, les divergences d'opinion.

Mais malgré cela, ce sont les mots qui changent. Lorsqu'ils n'existent pas, comment peut-on les entrevoir, les remodeler ? C'est toujours vers la même idée que l'on se tourne. Le silence n'est rien qu'un vide, immatériel, et dans le même temps, on se dit que si le silence représentait des mots, nous les répéterions sans cesse. Or, si l'on y pense, nous les avons sans cesse répété, ces mots immatériels, au début de notre existence, quand bien même nous pourrions définir un commencement propre, loin des dates, qui certes définissent un temps qui passe, qui s'écoule, mais qui ne sont que des chiffres sans réel début. Enfin, pour revenir à ce début, cela semble clair ; nous ne parlions pas. Nous nous taisions. Il n'y avait pas de verbes, pas de mots, pas de lettre, que du silence. Alors, communiquaient-ils par le silence, comme a déjà été énoncée ce langage dans le texte, sans rien d'autres que tous leurs sens, hormis l'ouïe et les gestes ? Ce n'est pas tout à fait sûr, certes, mais possible : comme quoi le silence est bien un langage universel.

Le silence est donc peut-être le premier langage inventé. Mais il représente beaucoup plus, c'est certain. Pour moi, le silence, c'est aussi une fin. C'est aussi le synonyme de la mort. En effet, lorsqu'un bébé naît, il ne sait que crier, bruyant comme il sait l'être tout-à-fait. Toute la journée, il pleure, crie, rigole, prononce des syllabes, incompréhensibles souvent, mais qui prouvent qu'il découvre l'usage de la parole. Or la nuit, il semble oublier ce don qu'il possède. Il se tait. Des heures durant, il ne semble plus que savoir se taire. Il ne prononce plus rien tout à coup. Cet arrêt soudain, ce silence inattendu, cela ressemble en quelques points à la mort. Le jour, ce silence-même n'a pas sa place. La nuit, il règne en maître. Shakespeare résume parfaitement cette situation, en écrivant l'extrait ci-dessous, apparaissant dans le livre *"William Shakespeare"* : « (…) Deux problèmes, en effet, sont en présence : en pleine lumière, le problème bruyant, tumultueux, orageux, tapageur, le vaste carrefour vital, (...) les bouches contestantes, les querelles, les passions avec leurs pourquoi ? (...) dans l'ombre, le problème muet, l'immense silence, d'un sens inexprimable et terrible. Et la poésie a deux oreilles : l'une qui écoute la vie, l'autre qui écoute la mort. (…) » (Shakespeare, 2013).

Et si le silence, lui, n'inspirait pas que la mort, pas que le vide, mais aussi, et entre autres, le rêve et le cauchemar ? J'ai certes évoqué la situation du silencieux, mais si celui-ci avait horreur du réel. Il est vrai que le songe fait partie des plus belles choses qui existe, mais peut-être est-il compliqué pour le silencieux de le rejeter, de s'éveiller. Toute rêverie dans laquelle on s'est réellement plongé, au mieux possible, a attiré sur elle toute son attention, certainement. Alors qu'est-ce que le songe inspire, en général, aux hommes et aux femmes ? Peut-être nous permet-il de nous créer un cocon, où tout est possible. Et si ce cocon ressemblait en tous points à la bulle dans laquelle le taiseux s'enferme ? C'est

le cas. Maupassant et Zola écrivaient même au sujet de ces rêves, de ce cocon, en prenant pour exemple les fous : *« C'est gens-là vivent dans un pays mystérieux de songes bizarres, dans ce nuage impénétrable de la démence où tout (...) recommence pour eux (..) en dehors de toutes les lois qui gouvernent les choses et régissent la pensée humaine »* **(**Maupassant, 1967).

Si eux tiennent pour sujet les Hommes atteints de démence, les silencieux vivent, peut-être, dans le même esprit, le même monde. Monde n'étant dicté par aucune loi, jugé par aucun regard, où tous les moyens sont bons pour rêver, pour interagir, pour développer l'imagination, pour aller au ralenti. Un monde où le réel maître n'est plus la pensée générale, appuyée sur les réseaux sociaux et moyens de communication, appuyée sur le physique et la typologie, appuyée sur l'argent, appuyée sur l'avancée, la vitesse à tout prix, mais l'Homme en lui-même, libre de tout, libre de parler...comme libre de se taire...un monde d'harmonie et de calme, un monde de repos, de concentration, en tout et pour tout l'inverse de notre société. C'est cela à tout hasard que le silencieux recherche : la paix. Le calme. Parce que son opinion et son renfermement sont peut-être des réponses à tous ceux qui recherchent sans cesse des réponses concrètes. Le silence, c'est aussi cela. C'est le mystère. C'est l'envie d'être soi-même, de ne connaître que sa propre personne, de n'être dérangé.

Enfin, le silence, encore une fois, c'est tant de choses pour ne rien être. Si je voulais vite le résumer, je dirais qu'il fait partie du cycle de notre existence. Le silencieux recherche la paix, le calme, l'harmonie et le droit d'être lui-même, un taiseux. Le silence, c'est le calme à toute épreuve. C'est la mort, le sommeil, c'est le rêve ou le cauchemar, la bulle saine ou la prison, l'esprit ou la bêtise, la communication ou le renfermement, la solitude ou la concentration, la simplicité ou la complexité, le recentrage sur soi-même, l'incontesté, l'injustice, la variation de tout et de rien, la tranquillité, le ralenti, l'ennemi, ou l'allié, un langage, bien plus que tout, universel.

Le silence, finalement, c'est la meilleure image de l'Homme.

Bibliographie

Aldous Huxley, *Le Meilleur des mondes* (1894) (1958, Film) Paris, Pocket, Poche, coll. S.F., 2002.
Maurice Maeterlinck, *Le Trésor des humbles* (1896), Paris, Grasset, coll. Les cahiers rouges, 2008.
Guy de Maupassant, *Madame Hermet* (1887), *Éditions Albin Michel*, Poche, n°2156 (1967).
Jean Racine, *Phèdre,* Acte 1 scène 3 Paris, Flammarion, Coll. G.F, 2009.
William Shakespeare, *Œuvres Complètes*, traduit par François-Victor Hugo, *Arvensa Édition* (en version papier, 2013).

Articulation du silence

Luca Zanini

lz.greg63@gmail.com

Il a traité des langages multimédias, de l'art vidéo et de la poésie vidéo avec ses œuvres présentées dans des expositions nationales et étrangères (entre autres, Cinéaste de Milan, Festival international du film de Turin, VIII prix international de poésie et de langues multimédias Nosside, section langages expérimentaux, Reggio Calabria, International Audio Visual Experimental Festival Arnheim - Hollande, Bourges - France), il a organisé des anthologies d'art vidéo (Bergame, Rio de Janeiro Italian Cultural Institute, San Paolo Brésil), poésie visuelle, graphisme, art xerox, mail art (expositions en Italie, Brisbane Australie, Allemagne, États-Unis), a collaboré à l'organisation, la mise en place et la présentation de l'exposition Luigi Ghirri, Paysage italien, aux Instituts culturels italiens de Rio de Janeiro, San Paolo Brésil, Cordoue Argentine, Montevideo Uruguay. Il a écrit des textes et organisé des mises en scène et des scènes de théâtre expérimental (Scenario Award for theatre - Brescia, Cascina Pisa; Astiteatro, space Dedalo Bg, Teatro del Nodo Bg), tuteur en cours de "théâtre social".



En attendant Godot. S. B.

Silence car une tension extrême sape le texte, déclencheur, greffe, vue d'ensemble de la feuille blanche panoramique dans la feuille blanche, répétition de fin et de rebut du mot écrit plusieurs fois mais incomplet, contredit par les coupures, les découpes, les omissions, les contrepoints matériels et polyphoniques, le surfactant et l'écriture lavable dans son incapacité. Proposition et contribution à l'espace silencieux intermittent : en silence.

Tentative de texte silencieux

dans le silence il y a du silence et du silence dans le verre l'absinthe forme l'histoire des arts appliquée au silence un bord approximatif et réduit au silence une erreur dans la phase de la séquence vocale perte de poids très floue pour une nécessité silencieuse alors que la partie sourde de la ville trébuche et simule maintenant le cri sur le pont de la plaque photographique plaçait le silence déposé par des nombres pairs, silencieux et sans voix

Articulation du silence

O. corp qui s'occupe du transport du corps et de la chorale derrière une vitre hyper-épaisse dosable et vous n'écoutez pas vous ne pouvez pas simplement parler de restaurer les temps les commandes d'une nouvelle machine qui démarre au bruit de fond

Lieu

sans vocabulaire] [ici ils enregistrent en se rassemblant ici dans la broderie électrique du devant de la banque chargée d'encre dit Gauss le répète dans la cire cuivrée le point culminant ne répond plus le temps de lecture crypté au plus, c'est la vie mais en allemand

le chaos règne dans le pays. mettre une légende

marchandises détenues au premier plan] le détonant - celui à l'expiration a été fait pour des raisons de frontière entre la structure et la route interrompue] le témoin est épuisé par l'impatience et son temps inexplicable a été consommé par une erreur dans la phase de flou vérité] [le témoin est parti sans traduction] [notez que la collecte des données a été effectuée par un point fort absolu forcé dans les limites du hasard il n'y a aucun signal il reste du silence de la presse

moins de 20 décibels de silence est assentiment est attribué au syndrome d'élimination des deux points des phrases les bruits qui passent entre deux points] donc les coordonnées sont toujours plus éloignées nécessairement plus assourdissantes] de fond

vous devez vous effondrer [retenez votre souffle - pense à [une erreur dans la réponse à ce stade de l'histoire et les capteurs doivent être chargés sait que quelques échantillons ont été prélevés sur les fils du linotypo qui expliquent ou claquent et le facteur humain ne convainc pas

ekphrasis

] est annulé] et les effets d'une nouvelle propagande dont la traçabilité incertaine n'a aucune valeur et désactive une forte croissance des sons bloqués une partie des ruelles inaccessibles faites de la fumée de la chaux ce message ne correspond pas à la lèvre] ne répond pas

Des voix inaudibles aux voies littéraires d'expression du mal-être féminin

---

Oumar Guédalla

guedallao@yahoo.fr

Enseignant-chercheur en littératures négro-africaines et didactique de l'oralité à l'École Normale Supérieure de Maroua au Cameroun, spécialiste des questions de mythes, et d'épopées négro-africains. Amoureux de la mythocritique et de la mythanalyse, il cherche à innover dans les théories littéraires en rapport avec l'oralité africaine qui reste jusqu'ici un domaine à explorer. Il ajoute à la littérature africaine devenue une préférence la didactique de l'oralité pour explorer les pratiques des classes dans les lycées et collèges d'Afrique et du monde.



Introduction

Le 08 janvier 2020 lors du colloque organisé par l'École Normale Supérieure de Maroua sur « Les dynamiques de la condition de la femme du Sahel », Djaïli Amadou Amal, auteure peule Diamaré a l'insigne honneur de présenter un exposé qui montre que la femme continue « à subir des volontés qui l'aliènent » (Djaïli, 2020, p. 1). C'est un exposé aux données statistiques prouvant que les femmes sont classées parmi les couches les plus vulnérables dans de nombreuses régions du Cameroun. « 3⁄4 des filles sont mariées avant l'âge de 18 ans et 85% des moins de 24 ans sont analphabètes » (Djaïli, 2020, p. 1). Partant de ces éléments, Djaïli Amadou Amal semble trouve une première issue favorable à l'éducation de la femme du Sahel dont les voies de réussite sociale restent semblables à celles des labyrinthes. L'écriture de la fiction devient ainsi la voie des sans voix et des laissées-pour-compte.

L'analyse des productions romanesques au Cameroun montre une absence totale des femmes du Sahel. Jusqu'en 2010, il n'existe aucune romancière dans le Sahel camerounais. C'est exactement en 2010 que le premier roman de Djaïli rompt ainsi le silence exprimant le ras-le-bol des femmes au foyer qui sont appelées à « partager un mari » de manière constante et permanente dans les *« si'é »*

des néo-bourgeois Peuls. Avec cette fiction, on découvre une nouvelle anthropologie qui montre que des femmes sont réduites à leur simple silence à défaut d'être des sujets à humiliation au sein des cadres familiaux spécifiquement peuls. *Walaande l'art de partager un mari* (Djaïli, 2010) est la description de la vie des femmes de « Saare » du Sahel imaginaire des Peuls de Maroua. Chacun des chapitres met en scène une particularité peule où la femme est éclipsée boudant et grommelant ses douleurs pendant que l'homme célèbre son autoritarisme partout où il voudra.

La deuxième œuvre romanesque *Mistiriijo la mangeuse d'âme* (Djaïli, 2013) semble détourner le sujet vers une fausse anthropophagie alors que les structures profondes du roman continuent à drainer l'attention des lecteurs vers des foyers où l'on continue à célébrer des mariages précoces et forcés des jeunes filles. Aïssatou de Mâyel-Djabbi est obligée à aller en mariage de suite d'un arrangement entre son père et un patriarche du coin. Plus tard, elle deviendra la femme-fée qui défraye les chroniques des griots lors des soirées récréatives parce qu'elle n'est plus une jeune fille dépendante de ses parents. Elle deviendra hélas un paria dans cette société où la femme n'a ni droit à la parole, ni droit à la pensée. Elle se verra fanée et mourra à petit feu emportant avec elle des secrets inouïs qui seront exhumés *post-mortem* et qui garderont perplexe ceux qui l'auront accusée de sorcière.

Le troisième roman quant à lui met en scène trois femmes appelées à vivre dans la réclusion et le silence absolu. Les réalités de la vie les amènent à porter différemment leur destin. L'une vivra les atrocités parentales aussi bien que celles d'un mari inconscient et fourbe. La seconde fera face à une vie de polygamie suicidaire qui ne lui permettra pas de s'épanouir. Elle vivra séquestrée et paraitra à une femme victime d'un ensorcellement par les djinns, ces êtres invisibles qui exercent parfois un pouvoir sur les humains. La troisième et dernière femme sera l'étendard de la résilience peule. Celle-ci saura exprimer son refus chaque fois qu'elle sera face à une adversité qu'elle ne peut accepter. Ces trois romans vont dans le même sens et montrent que la femme est un être sans voix. Elle reste un être susceptible de changer lorsqu'elle comprend les principes de fonctionnement de la société dans laquelle elle vie. Elle est ainsi un personnage dynamique aux apparences statiques, techniques de survie des êtres aux voix inaudibles.

Le quatrième roman du corpus lui sera une sorte de fiction messianique qui présentera une société peule différente des trois premières. Dans *Tilmiido, un destin controversé*, on attend la naissance de l'enfant prodige qui viendra libérer son peuple de la précarité ambiante des temps contemporains. Le genre du nouveau-né n'étant pas connu laisse planer le doute sur les qualités de l'enfant. Tilmiido le personnage éponyme sera le point focal de toute la société. Elle sera réduite au silence pendant au moins quatorze années de son existence comme dans un conte merveilleux avant de sortir de sa réserve pour briller comme une étoile le reste des années de sa vie. *Tilmiido, un destin controversé* de Fadimatou Bello (2018) restera alors le roman de résilience de la postmodernité peule.

La trilogie de Djaïli Amadou Amal et l'unique roman de Fadimatou Bello constitueront l'essentiel de cette communication qui cherche à interroger les voix des sans voix dans la littérature peule du Sahel camerounais. Pourquoi l'écriture du roman met-elle en exergue des voix inaudibles qui plus tard deviendront perceptibles et transformeront le vécu quotidien des communautés éprouvées où la femme est sans parole ? Comment les voix inaudibles deviennent-elles perceptibles dans le corpus ? Quelles perceptions peut-on déceler de ces productions romanesques ? Telles sont les questions autour desquelles tourneront nos analyses. Il s'agira dans un premier temps de relever les voix inaudibles des romans avant de présenter les cadres d'expression des femmes pour mieux comprendre la nouvelle anthropologie culturelle peule que les auteures cherchent à construire.

1. Les voix inaudibles des fictions de Djaïli Amadou Amal et Fadimatou Bello

Les voix inaudibles des trois romans de Djaïli Amadou Amal et de Fadimatou Bello sont celles des femmes car des premiers *« seuils »* aux derniers, la femme est dépourvue de toutes les richesses dévolues à l'humanité sans discrimination. Elle est privée des savoirs utiles à l'émergence sociale, privée des sentiments d'amour et d'imagination esthétique. Dans *Walaandé l'art de partager un mari* la narratrice ouvre son récit par ce discours virulent : *« Personne ne veut savoir ce qu'elle ressent. D'ailleurs, ressent-elle quelque chose ? Elle n'est qu'une épouse du Sahel ? Elle n'est qu'une femme du Saare. Elle est si différente de ses consœurs du monde entier, si résignée dès sa plus tendre enfance, elle était déjà une épouse du Sahel. »* (WAPM, p. 7).

La femme du Sahel camerounais est prédestinée à un destin qui la réduit à la simple épouse dépourvue d'affection, de rationalité et d'imagination artistique et/ou esthétique. Chez ses parents, elle attire l'attention de tous les hommes parce qu'elle est un être pouvant aider à renforcer les liens d'amitié, de fraternité ou socio-économiques. Aïssatou est l'une des victimes du mariage précoce et arrangé entre les parents pour des raisons économiques : *« Tu épouseras Alhadji Sambo. Il n'a qu'une seule femme. Tu seras la seconde. Tu le connais ? Il est riche. C'est le seul à avoir accompli le pèlerinage dans tous les environs. »* (MLMA, p. 54). Pendant que la jeune fille continuait à vivre dans la naïveté totale ignorant les règles élémentaires de la vie, son père choisit de la conduire dans un foyer sans son consentement et sans préparation aucune.

Un acte similaire peut être observé dans *Munyal les larmes de la patience*. Hindou doit épouser Moubarak suite à un arrangement entre les parents alors que les deux conjoints n'ont aucun sentiment à partager : *« S'il te plaît Baaba, je ne veux pas me marier avec lui ! S'il te plaît, laisse-moi rester ici. [...] Je n'aime pas Moubarak ! »* (Djaïli, 2017, p. 19). Cet avis ne correspond pas aux mœurs des Peuls où il est strictement interdit de rejeter la décision des parents et des patriarches de même qu'il n'y a point de pudeur à parler d'amour dans les relations de mariage. Ce qui compte ici, c'est renforcer les liens entre les frères qui ont décidé leurs enfants pour que la pérennité de la famille reste et demeure.

Walaandé l'art de partager un mari, premier roman de l'auteure a bien servi d'œuvre avant-gardiste sur la question. Elle est une fiction qui fait montre de véritables rebondissements suite à la décision des parents d'unir leurs enfants car selon les acteurs du mariage : *« cela renforcera les liens familiaux »* (WLPM, p. 70). Contre les attentes des parents, les liens de filiation sont plutôt menacés puisque les enfants, véritables acteurs du mariage deviennent des passifs qu'on n'écoute pas malgré les plaintes continues. Les arrangements parentaux ne sont pas des décisions sages pour des êtres immatures que sont les enfants à marier. Il faut faire des consultations au risque de voir les jeunes développer des stratégies de refus. Moustapha, l'un des premiers gendres exprime son indignation : *« Me marier ! En plus avec ma cousine ! Mais le pater est finalement devenu fou. C'est quoi cette histoire ? »* (WLPM, p. 74). Fayza pour sa part s'affole. Des éclats de cris et des larmes suivis des acrobaties expliquent son refus : Un coup sec frappé à la porte et Fayza déboulait comme une furie. Sans gêne, elle se laissa tomber sur le lit de son frère ainé, pratiques strictement interdite par la coutume. Folle de rage, elle cria : « Tu es au courant de cette histoire de mariage ? Non, mais c'est une plaisanterie ! Il n'est pas question que je tombe dans ce panneau. Je ne vais certainement pas épouser cet idiot d'Amadou et aller vivre dans la concession de l'oncle Daouda. Lui qui exige que toutes ses femmes et ses brus revêtent la longue robe noire et se voilent jusqu'aux yeux. Non, mais c'est inadmissible ! Je n'accepterai jamais ! Mieux vaut mourir. (WLPM, p. 74).

Les pleurs, les élucubrations observées disent la profondeur de la douleur. En rapprochant les réactions des femmes à celles des hommes, il y a lieu de préciser que celle-là n'acceptent pas et le disent

d'une manière brutale. Les hommes par contre semblent plus tempérés. Ces voix de refus resteront inaudibles dans les lieux des décisions. Le refus d'écouter et d'échanger fera naitre d'autres formes d'expression du mal-être. La résignation sera la plus belle réponse que Yasmine offrira à la communauté : *« Pour la première fois de sa vie elle désobéit. Machinalement, elle se retrouva devant leur concession. Une fille de bonne famille ne pouvait pas s'aventurer ainsi dans la maison d'un garçon [...] Elle s'engouffra dans la concession et eut la chance de le trouver à la véranda. »* (WLPM, p. 107). Dans cet aveuglement juvénile Yasmine s'est laissée emporter dans les bras de Cupidon. Attitude non encouragée par les membres de la communauté peule, elle vivra le martyr et mourra calmement évitant ainsi un mariage non-consenti laissant son amour Aboubakar.

Tilmiido le personnage principal du roman de Fadimatou Bello (2018) connaitra un destin particulièrement marqué de silence, de dévouement et de respect des mœurs traditionnelles aussi bien que de la religion. Fille prodige, elle vivra les premières années sa aucune conscience d'être, l'être tant attendu dont la prédiction a été faites des années plus tôt. Tilmiido va grandir entre les mains d'une servante nommée Warinaati. À l'âge de deux ans, elle regagnera son père, maitre Baaba avec qui elle grandira jusqu'à l'âge de la puberté. Elle sera envoyée à un mariage forcé et précoce avec un patriarche du coin qu'on appelle Haman Lamou, un ami à son oncle Mawniraadjo. Son père n'a aucune décision dans cette grande famille normée par le *« pulaaku »*, ce système de loi et des valeurs peuls qui privilégie le respect aveugle des aînés. Elle ira en troisièmes noces pendant des années où elle ruminerait ses maux sans les exprimer ouvertement : *« Tilmiido ne se reposait point. Elle se sentait fatiguée mais n'osait en parler. Elle ne devait en aucun jour se plaindre. Si elle le faisait, elle aurait été traitée de paresseuse par son mari et par son entourage. »* (TILMI, p. 47). C'est dans cette atmosphère qu'elle vivra jusqu'au jour où son mari Haman Lamou prononcera son divorce avant de la mettre à la porte sans lui donner les moyens de regagner ses parents situés à une trentaine de kilomètres de son village. Tels sont les destins de femme chez les deux écrivaines du Sahel camerounais.

Les femmes des quatre romans vivent un désarroi corrosif et n'arrivent pas à dire leurs douleurs à haute voix faute de tradition. Le *« pulaaku »*, ce système de normes et valeurs propres aux Peuls aura conduit les gens à adopter un certain nombre de comportements sans remise en question. Les femmes sont ainsi astreintes à obéir aux décisions prises par les parents. Elles doivent respect et obéissance à leurs époux et ne doivent pas se plaindre face aux atrocités. Les voix des femmes restent alors plus internes qu'externes. Elles dialoguent en silence et souvent choisisse le monologue pour ressasser leurs angoisses. Par l'écriture des fictions, des univers jusqu'ici non décrits sont portés à la connaissance du lecteur. De nouvelles voies d'expression de la femme s'offrent d'abord dans les romans avant de se manifester par les écrits à forte coloration idéologique.

2. Les nouvelles voies d'expression de la femme dans le roman sahélo-peul du Cameroun

Les romans de Djaïli Amadou Amal et Fadimatou Bello offrent aux femmes de nouvelles voies d'expression. Les mélancolies et les angoisses existentielles vécues par les unes et les autres trouvent des chemins nouveaux qui remettent en cause la vieille culture peule énoncée et sauvegardée par les *« paroles du pulaaku »*. La femme n'a que des devoirs et ses droits sont très souvent limités à la simple expression du sourire, de la serviabilité et du silence.

Le premier roman de Djaïli met en scène des femmes sémiologiquement liées entre elles par le destin commun des hommes. Au centre de ce système sémiologique se trouve un homme nommé Alhadji Oumarou pour qui les *« walaande »* et les *« defande »* ont un sens. En dehors de ce cadre juridique, il n'y a aucune concurrence véritable et donc aucune loi de compétition entre les femmes. C'est dire que les femmes ne peuvent se complaire que dans l'imaginaire du mariage et non ailleurs. C'est par

le mariage qu'elles peuvent exprimer leur amour par leur corps et par leur cœur et non par le verbe. Hors de la législation du mariage, aucune femme peule n'a le droit de vivre sa sexualité et de dire son amour. Avec les deux premiers romans, la femme peule propose un nouveau moyen de vivre sa sexualité, en offrant cœur et corps à l'homme qu'elle aime et les refusant à celui qu'elle n'aime pas. C'est ce que nous observons chez Yasmine, la fille frêle d'Alhadji Oumarou qui refuse d'épouser Moubarak : *« Yasmine ne mange plus et répète qu'elle préfère mourir que d'être mariée à Moubarak.* » (WLPM, p. 106). Face à l'adversité, s'oppose la parole cathartique qui se transforme en résignation : elle se blottit plus encore contre lui, et le regardant dans les yeux, laisse tomber son pagne. Frissonnante, les lèvres tremblantes, ses yeux pourtant s'illuminèrent.

« Épouse-moi maintenant, dans cette chambre avec pour seul témoin Allah, car je ne pourrai appartenir à un autre que toi. Chut ! Ne dis rien s'il te plaît ; ajoute-t-elle en posant un doigt sur sa bouche. Elle leva vers lui, des yeux chargés d'amour, brillants de fièvre. Il se pencha vers elle et posa ses lèvres sur les siennes. D'abord tendrement, le baiser fut vite passionné. Ils basculèrent dans le lit. » (WLPM, p. 108).

Telle est l'expression de la résilience dans une société où le discours de l'implosion règne sur les consciences. Yasmine invente une nouvelle voie d'union des cœurs et des corps dans la société qui ne lui a pas donné le droit d'exprimer et de valoriser son amour. Elle prend Allah à témoin et rompt le silence pour laisser un souvenir à Aboubakar. Quelques temps plus tard, elle meurt et ne connaitra jamais le mariage tant souhaité par ses parents. Moubarak ne la connaitra pas, elle en est consciente.

Dans *Mistiriijo la mangeuse d'âme*, la jeune Aïssatou n'hésite pas à rentrer chez ses parents pour chercher de l'équilibre pendant le temps d'implosion au sein de son foyer. Son conjoint François de Courtret ayant reçu un télégramme qui lui demande de rentrer en France pour travailler, n'arrive pas à supporter le choc de la nouvelle. Il devient soudainement irritable et distant. Un jour, il crie sur elle et la chasse de chez lui : *« Elle était peule et son orgueil ne pouvait en aucun cas être bafoué. Il avait été odieux, insultant et l'avait chassée alors elle s'en allait. Tout simplement. »* (MLMA, p. 117). C'est dans une atmosphère chaotique qu'Aïssatou retrouvait son Mâyel-Djabbi natal sans pouvoir se convaincre de ne rester définitivement ni de partir ailleurs. Les soirées récréatives reprennent leur court et les amours de jeunesse refont surface. Aïssatou retrouve Zeilany. Et c'est ainsi qu'Aïssatou, heureuse le temps d'une soirée, vivant par procuration une seconde jeunesse insouciante, retrouva Zeilany, cet homme qui, une décennie plus tôt, avait volé son cœur. Et c'est ainsi qu'au terme de cette soirée, la magie du désir, la nostalgie du passé et la tristesse des derniers jours eurent raison de ses réticences et la menèrent langoureusement dans les bras de Zeilany. (MLMA, p. 132). Aïssatou la femme bouleversée d'un amour jusqu'ici équilibré, mais mal entretenu se voit croupir dans les nuages retrouvant son amour d'il y a une décennie. Elle se laisse aller et trouve un confort passager qui lui coute une vie de paix. Aïssatou choisit de quitter Mâyel- Djabbi et se retrouve ainsi à Mbarmaré-Maroua où elle voudra refaire une vie nouvelle.

La deuxième voix d'expression de la femme reste celle que la société a choisie pour elle : celle du mariage. Les quatre romans du corpus valorisent le mariage où règnent la polygamie, les coups-bats et les intrigues. Toutes les femmes du corpus acceptent le mariage non pas par amour, mais par conformité restée dansa la tradition séculaire. Dans le premier roman de Djaïli, Nafissa, Aïssatou, Djaïli et Sakina accepte de « partager un mari » nommé Alhadji Oumarou. Dans le deuxième roman, Aïssatou accepte d'être mariée en deuxième noces avec un commerçant avant d'être de nouveau libre. Dans le troisième roman, Ramla, Hindou et Safira acceptent la polygamie avec ses lois du *« walaande »* et *« defande »* comme s'il n'y avait que du bonheur. Dans *Tilmiido, un destin controversé*, le personnage éponyme nait en pleine polygamie et connaîtra à son tour un statut similaire puisqu'elle épousera Haman Lamou en troisième noce avant d'être répudiée pour regagner ses parents et reprendre une vie

nouvelle. C'est une mission ascétique que d'aller vers la polygamie. Être avec plusieurs autres femmes dans un foyer est une preuve de résilience tant chez Djaïli Amadou Amal que chez Fadimatou Bello.

3. L'écriture des fictions : mode par excellence de la résilience féminine

Les écrivaines peules sur lesquelles portent ces analyses sont de nouvelles voix de la littérature camerounaise. Filles du Sahel du Sahel, elles ont choisi d'écrire pour décrire et surement pour décrier les mœurs sociales des groupes où elles sont nées. Dans leurs environnements socio-culturels, rien ne leur était favorable pour qu'elles puissent porter leurs voix au-delà de leur Sahel natal encore moins hors de la république du Cameroun afin de se faire entendre dans le monde tout entier : « J'ai grandi dans un environnement où, d'une certaine façon, rien ne me destinait à être écrivaine [...]. Dans l'adversité j'ai eu cette chance, pour le moins inattendu, de trouver refuge dans la lecture. C'est la lecture qui m'a éveillée à la prise de conscience de ma propre société. Le Sahel contre toute attente a façonné mes convictions sociales axées sur la condition de la femme, thème central de mes trames romanesques. J'ai subi cette condition, j'en porte un pan de l'héritage social, comme il en est de même pour les femmes issues de ce territoire géographique de l'Afrique. (Djaïli, 2020, p. 8).

L'anthropologie culturelle peule n'a pas mis l'écriture occidentale au centre de ces préoccupations. La seule écriture admise dans cet univers est l'écriture arabe qui a servi à la fois à l'apprentissage de la parole d'Allah par le Coran et les hadiths aussi bien que la transcription en langue peule des savoirs connexes utiles au développement du monde. Dans cette même société, des mythes cosmogoniques ont été instrumentalisés pour servir la gente masculine et réduire la femme à la soumission aveugle. Les quatre romans laissent parfois transparaitre les résidus des passages qui rappellent ces récits d'origine. La polygamie trouve son fondement dans le mythe cosmogonique. Au commencement, Allah créa Adam puis, il fit sortir Houa de son corps pendant qu'il le plongea dans un sommeil de mort. A son réveil, il se rendit compte de l'existence de Haoua créée pour combattre sa solitude. Ainsi, Adam et Haoua sont des êtres appelés à vivre ensemble.

Ce récit des origines a été récupéré puis perverti par les personnages masculins des romans. Ils en font un cheval de Troie pour justifier leur hégémonie par l'antériorité et par la dépendance comme si la femme était un être incomplet qui aurait toujours besoin de l'homme pour sa survie. Au nom de cette supériorité absolue les hommes ont pu réduire les femmes à la soumission aveugle et au silence. Ces mythes subvertis vont jusqu'à soustraire à la femme les droits fondamentaux : *« Elle n'est qu'une épouse du Sahel. Elle n'est qu'une femme du Saare [...] Pauvre petite fille du Sahel privée de l'amour paternel parce qu'un père qui montre de l'affection pour sa fille, c'est interdit par la coutume et même par la religion, diront-ils, tant tout est lié dans leur esprit. Pauvre petite fille, obligée d'être une femme dès l'adolescence. Obligée de baisser les yeux, obligée de couvrir sa tête. Même si elle le rencontre, elle ne le verra pas vraiment. Pauvre petite femme livrée un soir dans la chambre d'un inconnu qui a ^payé la dot et qui a tous les droits sur elles. Pauvre femme privée à jamais des joies de l'amour car c'est une honte de ressentir quelque chose. D'ailleurs, comment le ressentir ? Les préliminaires, la lumière, ... la nudité est une honte.* » (WLPM, p. 7).

Tels sont les préceptes sur lesquels sont éduquées les femmes dans le Sahel Peul des romans de Djaïli et Fadimatou Bello. Ainsi, les femmes sont privées du savoir alors que l'émergence de la société en est intimement liée. Elles sont mariées et répudiées sans protection sociale pourtant elles sont le socle du développement harmonieux du monde. Elles sont soumises au point de ne pas pouvoir penser et dire ce qu'elles pensent et ressentent. Toutes ces règles oscillent entre la religion islamique mal comprise mal appropriée qu'on dilue facilement et sagement dans les mœurs et les traditions peules afin de réduire tout une gente au silence absolu.

Afin d'éviter ces manipulations tous azimuts, Djaïli Amadou Amal et Fadimatou Bello se sont mise à l'école, lisant et écrivant pour apprendre et pouvoir enseigner. Dans une de nos communications, elles ont été rapprochées de Prométhée, ce Dieu grec qui a su voler le feu du Savoir et libérer l'homme dans le monde (Guédalla, 2020). Ces deux écrivaines sont des auteures prométhéennes qui ont su prendre la lecture comme moyen le plus efficace d'enseignement et d'apprentissage nécessaire au développement de la communauté. L'écriture de la fiction devient pour elle une stratégie avant d'être une passion. Elles se sont inspirées de l'anthropologie peule pour créer leurs fictions en prenant en considérations toutes les richesses culturelles et cultuelles. Elles ont su exhumer les mythes les plus enfouis dans les mœurs pour dire le mal-être des femmes. Elles exploitent aussi les richesses anthropologiques pour raconter et toucher un maximum de lecteur. La narration issue de l'espace culturel peul semble donner aux auteures l'intelligence de mettre en emphase les faits les plus pathétiques afin de toucher les âmes. Tous les romans de Djaïli Amadou Amal comme l'unique roman de Fadimatou Bello exploite les techniques de récits propres aux Peuls du Sahel Camerounais. Ces récits qui mettent en exergue les faits sociaux dans des formes d'excipient pour intéresser un maximum de lecteurs. Les dénouements souvent tragiques permettent de créer l'empathie et faire du roman un genre sensible.

La lecture des paratextes permet également d'offrir des voies de lecture à ceux qui découvrent les livres dans les rayons. Chacun des titres est composé de deux syntagmes : un syntagme nominal et une juxtaposition des mots qui ont une valeur attributive. La première partie étant incomplète trouve son achèvement sémantique dans la deuxième partie suggérant enfin des interrogations sur les possibles narratifs. *Walaande, Mistiriijo, Munyal et Tilmiido* auront pour sémantèmes « l'art de partager un mari », « la mangeuse d'âme », « les larmes de la patience » et « un destin controversé » qui sont des formes d'expression du mal-être féminin.

4. Le silence et la parole engagée chez les auteures du Sahel

S'il est vrai que la publication des romans de Djaïli et Fadimatou Bello ont connu de grands retentissements au Cameroun et partout dans le monde, il n'en demeure pas moins vrai que les univers sahélo-peuls traditionnels n'ont jamais pu tolérer l'audace que ces deux femmes ont eu en publiant leurs romans. À entendre la réaction des lecteurs et auditeurs endogènes, tout porte à croire que ces deux auteures « ont trahit la civilisation Peule ». On dirait qu'il a toujours existé un pacte entre la culture et l'individu au point de vouloir réduire les écrivaines au silence absolu complice de l'échec social. La loi du silence étant un code de conduite inscrit dans le *« pulaaku »* antropologique, dire un mot chez la femme signifie que l'on manque de pudeur et d'estime de soi. Dans un entretien de Djaïli présenté par Denise Époté sur TV5 le 13 avril 2019, l'écrivaine du Diamaré n'a pas hésité à souligner la discongruence qu'il y a entre les codes sociaux modernes, les pratiques traditionnelles et le silence de l'administration publique pendant plus de cinquante ans malgré les accords internationaux ratifiés par les pouvoirs publics.

En observant les pratiques des mariages forcées et de la sexualité bridée qui sont les conditions d'émergence des romans de Djaïli Amadou Amal et Fadimatou Bello, il y a lieu de déplorer le silence de l'administration publique face au phénomène en question. La loi camerounaise définit le mariage comme une union entre l'homme et la femme dont les âges varient entre 16 et 18 ans minimum. Et pourtant, il est attesté que des filles de moins seize ans se retrouvent dans foyers de manière clandestine et sont souvent victime de violences conjugales et des divorces immodérés. Aucune protection sociale n'est faite quant on observe les pratiques quotidiennes qui les exposent à des crises socio-économiques, politiques et culturelles réelles. La conséquence de ces actes est le nombre croissant des filles-mères, des prostituées clandestines, des maladies et infections sexuellement transmissibles sans oublier la mort subite. Ceci est d'autant plus réel que les deux auteures n'ont pas tardé pas à agir

en militantes engagées dans la défense des droits de la femme. Elles ont créé à Maroua et à Tibati des groupes de pressions, des associations et des sociétés civiles chargées de protéger la femme puisque l'écriture fictionnelle seule ne suffit pas.

Djaïli Amadou Amal et Fadimatou Bello ayant compris l'utilité de la scolarisation se battent pour que la jeune fille du Sahel atteigne un niveau d'éducation acceptable. L'une, diplômé des finances publiques et l'autre enseignante de formation se rendent toutes compte de l'urgence qu'il y a à faciliter l'autonomisation de la femme bien avant le mariage. À défaut de cette autonomisation financière, elles se proposent de conduire les femmes vers une scolarisation effective gage de leur épanouissement futur.

Le premier roman de Djaïli met en scène des femmes qui acceptent de « partager » un mari et qui finissent par rejeter l'autorité de l'époux lui imposant le droit plus tard le divorce. Elles choisissent toutes de partir au même moment pendant que le mari refuse d'accepter l'évidence. Dans ce roman, e rejet commun du mariage montre la prise de conscience des unes et des autres face aux discriminations sexuelles dans la société. Dans *Tilmiido* de Fadimatou Bello, le personnage principal répudié reprend ses études, excelle et s'intègre facilement dans le monde de l'emploi au point de s'occuper de sa communauté toute entière sans complexe majeur. Tilmiido est ainsi le prototype de la féminité avouée selon les lois de l'humanité sans tenir compte de l'adversité. Elle porte haut le flambeau de sa famille sans créer des polémiques sur les fondamentaux de la tradition et de la religion convainquant par les actes et la parole engagés. Elle réussit à concilier les peuples permettant aux traditionnalistes de remettre en cause les stéréotypes réducteurs inscrits dans les mœurs depuis des lustres.

Le deuxième et le troisième roman de Djaïli Amadou Amal quant à eux exposent la fragilité des femmes non scolarisées. Si Yasmine la jeune fille d'Alhadji Oumarou perd naïvement sa vie dans le premier roman, Safira la femme la plus ancienne de *Munyal les larmes de la patience* par contre réussit à s'adapter à toutes les situations. Aïssatou de Mâyel-Djabbi de son côté se perd dans les attitudes libertines qui la conduisent respectivement à la caserne de François Courtret, aux lieux récréatifs de Mâyel-Djabbi avant de se retrouver mourir tragiquement à Mbarmaré-Maroua. Pendant ce temps Hindou et Ramla oscillent entre le délire, le divorce et la mort certaine de suite de bêtise. Toutes ces réalités montrent que l'éducation devrait être l'épreuve la plus certaine qui puisse hisser la femme au plus haut niveau de la société. L'école devient le moyen le plus sûr pour les femmes de retrouver leur place et de pouvoir discuter de l'avenir avec les hommes. Aussi, parviendraient-elles à vivre harmonieusement malgré la loi de la différence structurelle. À lire Djaïli Amadou Amal et Fadimatou Bello, il y a lieu de comprendre que les luttes pour le respect de la différence et la reconnaissance des droits de la femme ne sont pas des combats des genres. Elles sont par contre des batailles qui cherchent à réconcilier l'homme avec ses richesses anthropologiques et culturelles au sens large de l'expression. Il ne s'agit pas de voir en ces actes des guerres des genres encore moins des batailles de positionnement.

Conclusion

Pour conclure, Djaïli Amadou Amal et Fadimatou Bello sont des voix nouvelles de la littérature peule du Sahel camerounais. Par leurs fictions, elles se positionnent en tête de proue chargée de défendre le droit des femmes marginalisées. Elles refusent de se soumettre aveuglement tant qu'on ne réussit pas à les convaincre. Elles disent haut ce que des voix inaudibles ont longtemps exprimé nonchalamment et maladroitement. Elles créent à partir du réel anthropologique et culturel en donnant des orientations nouvelles dans l'organisation de la fiction. Elles en ont le droit d'ailleurs, car l'œuvre de création accorde à tout être humain la liberté de créer, d'agencer, d'organiser en vue d'obtenir quelque

chose de beau. La licence poétique est universelle, elle n'est point l'apanage des hommes comme on laisse croire dans les idées reçues à valeur discriminatoire.

Par la lecture, elles se sont affranchies et par l'écriture fictionnelle elles se sont frayer une voie, la voie de la littérature, la voie des sans voix, la voie des délaissées afin de laisser un héritage nouveau pouvant redéfinir la *cosmo structure* peule qui ne saurait être une donnée statique. Par le billet de l'écriture, Djaïli Amadou Amal ont fait montre de courage et de témérité. Elles ont pu avouer, de manière romancée ce que les femmes vivent au quotidien. Étant convaincu que la littérature a des forces limitées dans le temps et dans l'espace, elles ont choisi de militer allègrement en créant des associations et des mouvements de sensibilisation, d'éducation et de développement des richesses patrimoniales en générales et celles des femmes en particulier.

Bibliographie

Corpus

Djaïli Amadou, Amal,
- *Walaandé, l'art de partager un mari*, Yaoundé, Proximité, Avril 2019.
- *Mistiriijo, la mangeuse d'âmes*, Yaoundé, Ifrikiya, 2013.
- *Munyal, les larmes de la patience*, Yaoundé, Proximité, 2017.

Bello Fadimatou, Bello, *Tilmiido, un destin controversé*, Yaoundé, Ifrikiya, 2018. 2 –

Textes consultés

Aneeke Breedveld, Mirjam De Bruijn, *L'Image des Fulbe, Analyse critique de la construction du concept de pulaaku,* in Cahier d'Études Africaines, 144, XXXVI-4, 1996, pp. 791 – 821.

Elsa Chaarani, Laurence Denooz, Sylvie Thieblemond, *Pleins feux sur les femmes (in)visibles*», Colloque interdisciplinaire international, Université de Lorraine, Campus Lettres et Sciences Humaines de Nancy, 2018.

Denise Époté, *Djaïli Amadou Amal, militante, féministe et écrivaine camerounaise,* (Entretien audio avec Djaïli Amadou sur TV5), Présentation de Denise Epoté, Réalisation de Philippe Sommet, Paris, 13 avril 2019.

Gilbert Durand, *La Résurgence des mythes et ses implications* », in Yves Michaud (dir.), *Qu'est-ce que la culture ?* Paris, Odile Jacob, 2001, pp. 327 – 332.

Gérard Genette, *Palimpseste, la littérature au second degré,* Paris, Seuils, 1982. Gérard Genette, *ibid*, 1987.

Oumar Guédalla, *Des oppositions au tragique : analyse des sociétés peules de Djaili Amadou Amal,* in Pierre Romeo Akoa Amougui, Amine Madam et Soussia Abraham, *Discours polémiques et aspects de l'incisif dans les littératures africaines*, Paris, L'Harmattan, 2019.

Kervella-Mansaré, Yassine, *Pulaaku, Le code d'honneur des Peuls*, Paris, L'Harmattan, 2014.
- *Les Peuls : un peuple en réseau,* in *Appartenances et pratiques des réseaux,* [en ligne], Paris, Editions du Comité des travaux historiques et scientifiques, (Texte généré le 01 mai 2019). Disponible sur Internet au http://books.openedition.org/cths/2510, ISBN 9782735508730. DOI : 10.4000/books.cths.2510.

René Maran, *Batouala*, Paris, Gallimard, 1921.

Evelyne Mpoudi Ngollé, *Sous la cendre le feu*, Paris, L'Harmattan, 1990.

Saibou Nassourou, *Les Femmes comme personnes politiques et détentrices du savoir : l'Institution du hiirde dans la société peule*, in Lisbet Holtedahl, Siri Gerrard, Martin, 1999.

Saibou Nassourou, *Le Hiirde des Peuls du Cameroun*, Yaoundé, CLE, 2014.

Saibou Nassourou, *Hiirde. Jeu et loisir des Peuls du Cameroun*, Yaoundé 2ème Édition, CLE, 2015.
Joseph Ndinda, *Guerre, anomie et implosion chez Ahmadou Kourouma*, in *Recherches Africaines*, Numéro 04-2005, consulté le 26 octobre 2006, www.recherches-africaines.net.
Diallo Telli, *Le Divorce chez les Peuls, Présence Africaine*, 1958/5 (N° XXII), p. 29 – 47. DOI : 10.391/presa.022.0029.URL : www.cairn.info, 1958.

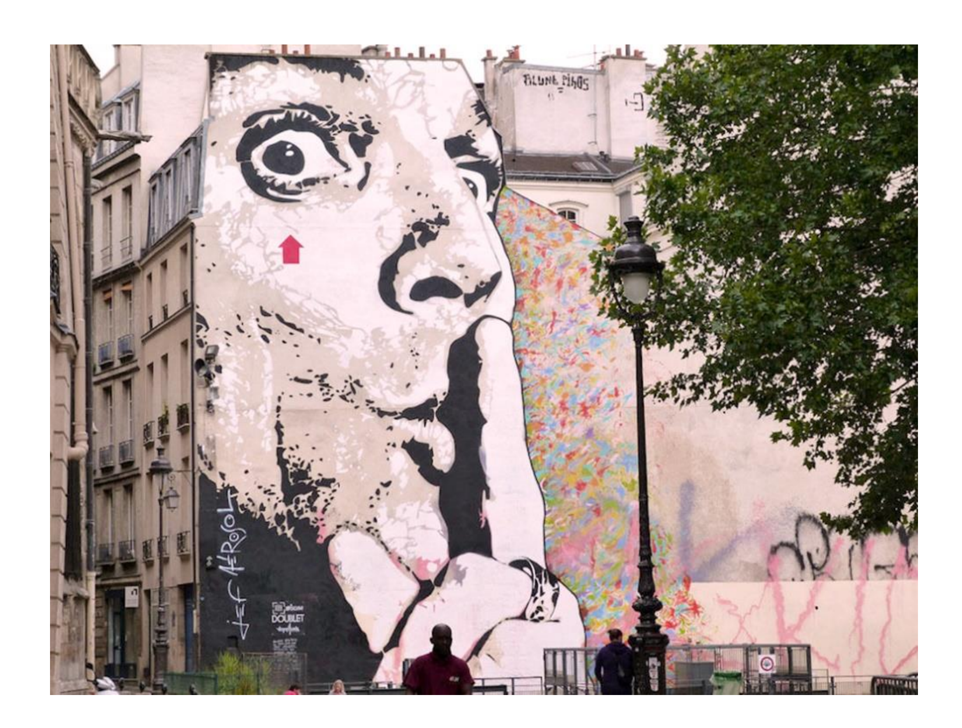
M@GM@ Rivista internazionale di Scienze Umane e Sociali vol.18, n.1, 2020, ISSN 1721-9809

Du tag à l’hashtag

Slimène Khebour

slimene.khebour@gmail.com

Docteur en Esthétique et Sciences des arts - Panthéon Sorbonne Paris1 (thèse soutenue en janvier 2013), artiste du street-Art Paris son art est inspiré d’une esthétique résolument urbaine et hip-hop.



Introduction

« Quand une période est difficile, l’adversité doit nous stimuler, et ne doit pas nous faire hésiter à rechercher à réaliser notre vie. Réaliser notre vie, c’est tendre vers ce à quoi aspire notre personnalité et toujours avec amitié vis à vis d’autrui. Être soi-même avec autrui, c’est cela qui est important ! Ainsi, nous pouvons régénérer notre humanisme. Face à un monde inhumain régit par la compétitivité, le profit et les économies drastiques, il faut faire vivre la fraternité à tous les niveaux de la société, au sein de la famille, au sein de son entreprise, au sein d’une Nation, au sein de l’Europe » (Edgar Morin).

Une des criminalités occultes et sans voix... silence de rue

La différence des deux énoncés dans ce titre vient d’un silence entre le fait que le tag est une manifestation authentique sur un support réel alors que le second, l’hashtag ne peut être que dans la virtualité numérique. Le silence sur cette ‘’résonnance’’ est lourd d’enchainements. Le premier a besoin de la dextérité, du savoir-faire artistique dans le sens historique de la qualification et le second ne sera que, sans être discriminant, du ressort d’une manipulation numérique. Se servir du second amène à *« se servir le premier pour établir des connaissances et obtenir une notoriété rapide pour parler de toutes les langues afin de cesser de vivre avec elles, ne serait-ce pas indéfiniment multiplier*

sa parole et étendre d'autant son silence ? »[1]. Ce sont des espaces alloués à la volonté d'exposer des vérités tenues absentes des conversations et des projets ambiants. La rectitude ne peut être que profane et toute agression est dans l'ouverture.

Quand l'artiste voit l'infraction devant ses yeux et qu'il en soit le témoin, rapporteur ou transgresseur, il se doit de reporter et agir consciemment se mettant en cause pour le dévoilement du sujet. Ce dernier va être ce qui définit la conscience imageante comme un rapport intentionnel à un objet absent qu'il soit existant ou non. Cette conscience de cet objet y compris dans son silence est en rapport direct à ce qui lui est essentiellement instruit. Sartre dirait : transcendant (Sartre, 1986).

Voilà la (ma) définition de l'artiste engagé, déchainé par la situation dans laquelle se trouve les affectations et les inconstances contemporaines ; celles des différences sociales et des abjections rhétoriques de la conscience d'une population. Voir les aberrations sans les proclamer haut et fort est devenu inconsciemment le réverbère social d'un individualisme typiquement égoïste.



[1] Chapitre « tenir la solitude sans infléchir l'appartenance » Didier Cahen : écrit de Joseph Guglielmi (Jabes, 1975 et 1984).

Un vrai parcours du combattant depuis les années 90 jusqu'à aujourd'hui

Tous les jours l'artiste est confronté à ce vide très silencieux, à cette peur du néant, ces silences qu'il va rencontrer ou qu'il va recréer : un paradigme de société, œuvre d'artiste ou action de vandalisme. Exprimer ses talents d'être peintre sur les murs fait que plusieurs générations vont découvrir l'émergence du mouvement hip-hop des années 90 de toute part dans l'hexagone. Une jeunesse découvre les premiers tags parisiens, un peu timide et craintive à ses débuts. Les différents tags prennent plus d'énergies sur les murs, s'accrochent à beaucoup plus d'emblèmes sociétaux et font de plus en plus place à l'art du graffiti, art devenu une démarche urbaine bien qu'un peu différente, mais tirant toujours ses sources depuis le mouvement hip-hop. Un mouvement qui englobe à la fois l'influence des origines US mais surtout les préoccupations d'une jeunesse exprimant ses idées au travers de musique tel le rap ou le *slam*, ainsi que les tags et les graffitis. Aujourd'hui beaucoup aimeraient qu'on cesse de parler des tags et des graffitis en tant que forme artistique reniant de cela des années de labeurs et d'expressions artistiques pour laisser part à un seul mouvement celui du Street Art, autrement l'art urbain ou celui de la rue sous ses différentes forme qui s'engage à être docile et faisant partie prenante de la scène contrôlé reniant ainsi l'apport du tag et du graffiti en le classant sous une image dégradante et plutôt offensante au règles ...

Un point qu'il importe de mettre en lumière, c'est que l'escamoté d'une réplication par l'art du tag puis de l'hashtag réside dans la complémentarité stéréotypique d'un complexe non-covalent (inégalité entre eux) que constituent les deux espaces associés dans la liberté d'expression. Il faut y voir le principe fondamental de jonction des deux éléments associatifs qui peut rendre compte des propriétés discriminatives des savoir-faire est également la base des propriétés réplicatives de l'art du tag et des tagueurs, des graffeurs… Mais, dans cet art silencieux une structure topologique du complexe est beaucoup plus simple que dans les autres complexes artistiques avec toiles, peintures matières, vernis etc… Et, c'est ce qui permet à la ''mécanique'' de la réplication de fonctionner. En effet, la structure stéréotypique de cet art d'un des deux espaces est entièrement définie par la succession de certains radicaux (techniques, technologiques mais aussi ''neurologiques'') qui la composent en vertu du fait que chacun de ceux-là ne sera appariable, chacun poussant en avant sa différence. Il en résulte que la structure du complexe (tag/hashtag) peut être entièrement représentée en deux dimensions dont, l'une finie (tag), contient en chaque point des éléments mutuellement complémentaires tandis que l'autre va contenir des séquences partiellement infinie (l'hashtag avec le numérique). Dans des travaux en commun, communs et séparés, les deux espaces, étant donnés, la séquence complémentaire pourra être reconstituée de proche en proche par des additions successives d'éléments (même si l'artiste est seul à officier) chacun d'eux étant choisis par l'artiste ou les partenaires artistes du groupe (crew), partenaires notoirement choisis. Il importe de souligner que toute séquence est ''entièrement libre'' en ce sens qu'aucune restriction n'y est imposée par la structure d'ensemble qui peut s'accommoder de toutes les séquences possibles.

La suite vient par la poursuite

La vision de l'artiste est une visite de tous les jours. Un silence intérieur le hante mais, il arrive à s'exprimer sur les murs. La discrétion est de rigueur il ne faut pas ''se faire coffrer'' et le jeu du chat et de la souris est une continuelle répétition. Il faut dire que quand on se permettait d'écrire sur les murs, deux nouvelles se révèlent, nous sommes à la fois repérés par les passants admirateurs/admiratifs, mais rapidement, poursuivis pour dégradation de bien public. Puis mauvaise nouvelle : malheureusement en France la loi n'est pas abrogée : le graffiti est considéré illégal. Jean-Michel Basquiat en aura fait les frais en devenant le premier à être reconnu… mais dans quelles conditions !



Autoportrait de Jean-Michel Basquiat, grand précurseur du street-art (Crédits : Flickr)
i0.wp.com/www.efflorescenceculturelle.com

Chaque jour est antithétique de celui qui le devance. Les secousses sensorielles nous mènent et nous dominent. A ce sujet, René Huyghe impose son discours : *« la vie moderne nous assaille par les sens, par les yeux, par les oreilles. (…) L'oisif qui, assis dans son fauteuil, croit se détendre, tourne le bouton qui fera éclater dans le silence de son intérieur la véhémence sonore de sa radio ou dans la pénombre les trépidants fantasmes de la télévision, à moins qu'il ne soit aller chercher dans une salle obscure les spasmes visuels et sonores de cinéma »* (Huyghe, 1965). Maintenant, il faut davantage. Toutefois, l'art du tag va représenter d'ici peu une tradition. On voit éclore dans cette âme moderne la curiosité des stades les plus élémentaires de la création proche des référents du dessin d'enfant, balbutiantes ébauches dont nous admirons maintenant les simplifications perceptibles. Des formules sur des initiatives qui ont été résolument prises aucune négligence vers les références infantiles du trait et des aplats. Dès le début il a été possible de mieux percevoir les partis pris tirés d'une équivalence à la vision puérile et à son ingénuité forçant à la rapidité de l'action. Sans négliger de s'y amuser et d'y développer une fantaisie inventive élevant le mode silencieux à un art du graphisme savamment élémentaire : être entre soi et Soi.

Le silence est inspiré souvent par des expériences en psychothérapie (voire psychanalytique) méthode excellente pour faire remonter ce qui est subtilisé, recélé et on peut se demander pourquoi les artistes vont au bout de cette démarche. Est-ce pour revendiquer, mais cette formule suffit-elle ? Est-ce pour s'exposer librement de toute leur conscience ? Est-ce pour prétendre sortir la question d'un anonymat ? Tous les tagueurs, graffeur ont-ils ce désespoir possible ? Désespoir qui serait la découverte subite de s'être perdu … mais où, comment et surtout pourquoi ? dans un texte, nous allons retrouver l'essentiel : « *Ne dites pas : Le silence. Dites La nuit la mort l'espace. La bouche d'ombre entre les deux abîmes. La coupure de respiration. L'instant qui n'existe pas. L'unique universelle absence. Le point infini du néant. L'instant ne peut exister car nous sommes dans le présent, ni passé, ni futur, La présence se cache dans le silence ».*

Or, la question est : qu'est-ce que le Silence dans ce texte rapport aux arts du tag et hastag ? *La nuit, la mort, l'espace* : il est tout, sauf quelques dispositions du perceptible qui n'a rien à se distinguer avec l'oreille et l'œil donc avec les sensations de l'impression sonore ou visuelle. Mais par contre, il

a une corrélation avec l'arrêt des fonctions vitales communes : Nuit : on ne voit rien, Mort : le corps est ôté, Espace : il est infiniment étendu.



a.wattpad.com



[TAG] Je suis une maman imparfaite www.blog-parents.fr

Silence oublié

Et tous les jours, nous rencontrons (ou nous nous exposons à …) un monde et un mode de vie diffèrent de celui que nous vivions. Sortir dans la rue pour s'exprimer ! La rue est l'endroit propice pour comprendre l'influence du monde sur l'art. C'est dans la rue que les discriminations se précisent, se voient et qu'elles existent entre les différentes populations à l'intérieur des quartiers. Rien qu'à Paris entre la rive droite et celle en face de gauche, c'est un aperçu d'un traitement à géométrie variable facile à justifier. Sans aller, plus loin, les mêmes regards portés en Île de France et les banlieues qui entourent la VILLE annoncent les mêmes ségrégations dans les mêmes proportions. La différence est plus que flagrante, elle est quasiment barbare. On peut taguer tranquillement dans certains endroits, dire dans certains quartiers mais on ne peut pas faire tout ce qu'on veut partout à Paris ...Il aura fallu quarante années, *« 40 ans ce n'est rien et pourtant… 40 ans, c'est le temps pour qu'un phénomène artistique renié et désapprouvé devienne un réel pouvoir de dénonciation dans notre société. »* expliquera Cassandra Rolland (Rolland, 2016). Faisant de ces territoires gagnés où il est possible de taguer, de hashtaguer ou de graffer des lieux de communication silencieuse et ce silence mesuré, dosé, se révèlera être une forme d'agression passive. Cet espace est défini comme un lieu à la gestion calculée de cette communication dans laquelle c'est le silence qui joue le rôle primordial. Il se dit qu'un objectif de contrôle se met en place afin de fragiliser une personne, un groupe de personnes ou tout simplement la position sociale des uns et des autres. Sur les peintures (nous dirions rupestres dans et pour un autre temps préhistorique) les mots aperçus ou attribués vont manipuler les essences d'autrui ; les mots mais aussi les silences issus de la lecture du panneau. Cette tactique comporte de la nocivité car elle fait un sage puissant des agissements d'un dragon. Cela se nomme « silence mesuré » car rien en lui n'est constant comme quand une personne veut vous ignorer ou veut cesser de communiquer avec vous. Pour le parler vrai – entre dessin, tag, écriture, couleurs - dans ce genre de manipulation, vont se combiner accord et désaccord dans une disposition totalement arbitraire. Il faut dire que c'est le manipulateur – le regardeur ou l'artiste – qui va décider du rythme imposé de cette correspondance

restant à la recherche des intérêts personnels et dans lesquels l'autre, quel qu'il soit, ne sera plus qu'un accessoire.

Pourquoi parle-t-on de vandalisme chez les uns et de l'art chez les autres ? Mais, la liberté n'est-elle pas un libre arbitre : faire un choix, transgresser ses codes, être en conséquence libre d'agir, de déconstruire quand les autres construisent. Pourquoi et comment s'autorise-t-on des actions et sommes rebutés par d'autres. *Il faut dire, que la vie sur les trottoirs à gauche n'est pas celles à droite selon Victor Hugo. Le haut du pavé et le bas du pavé.* Nous n'avons pas tous le même point de vue et certainement pas le même angle de compréhension. Alors, quand tu viens taguer dans le coin de ma rue, tu le peux certainement mais pas sur le trottoir en face ; et c'est parce que j'ai déjà entamé le travail mais gare à toi si tu essaies de me « toyer »[2].

Finalement, que sont les tags ? Des revendications ou des suggestions de tolérance, des jugements sur des actions politiques, gouvernementales ou trop par libéralismes. Un peu des deux et de tout ce qui va dénoncer des silences dans la vie courante ou la vie des médias. Dans les pays où les besoins seront nombreux, existe une passivité qui a laissé la place à un mécontentement genre « goutte d'eau qui fait déborder le vase ». Il est nécessaire de dénoncer explique les graffeurs, les tagueurs comme Paolo Ito au Brésil.





Paolo Ito, œuvres pour dénoncer la coupe du monde de football au Brésil…2014 www.efflorescenceculturelle.com
un autre sujet exemple installé chez les artistes-auteurs de tag : celui qui se multiplie pour évoquer la tolérance ou les intolérances

Vis à vis du *street art*, beaucoup d'entre nous restent sceptiques bien que cela reste une référence, les tags reconnus pour leur signification à travers des groupes d'appartenance autrement des *crews* et des ''bandes d'artistes'' agissent au nom d'un même groupe avec des *blazes* différents montrant leurs appartenances. La parole est puissante même quand elle est reportée par œuvre d'art (tag-Hashtag) interposée. Les deux silences – manipulateur ou le spontané – qui seront différenciés permettront dans cette stratégie de se réfugier dans l'insuffisance de mots dans le seul but de contrôler générant une forme de confusion perceptible projetant d'engendrer une certaine confusion, de l'insécurité – due je le rappelle au bon vouloir d'une loi qui offre des possibilités ou des interdits – et c'est précisément ce qui est recherché : se dissimuler derrière le silence laisse les autres sans arguments pour agir à formalités équivalentes.

[2] Toyer : action d'effacer ou de taguer par-dessus un tag existant. Cette pratique est généralement employée par les tagueurs d'une bande pour ridiculiser la bande adverse ou par un tagueur qui s'érige en critique d'art, jugeant l'œuvre médiocre ou pour toute autre raison (désœuvrement, vengeance…) www.dictionnairedelazone.fr.



Cette œuvre d'art prônant la tolérance et l'égalité aura valu à son auteur, Combo, de nombreux coups et blessures (Crédits : CultureBox) 2016

Pour conclure ici ce chapitre, de toute manière, le silence se révèle bien dosé quand une forme de sentence ou de sanction s'impose à propos de certains sujets sans que l'artiste n'ait à fournir une explication dans la phénoménologie sociale. La question est que dans le discours à autrui sur un sujet si l'autre personne élude le sujet va refuser de fournir les détails.

D'ailleurs, ne dit-on pas aujourd'hui *#Hashtag* pour la forme de #, ce phénomène qui est apparu sur les réseaux sociaux afin de référencer justement nos appartenances sociétales et selon lesquelles nous pouvons nous regrouper selon un mouvement, un flux, une ville une idée ou autres choses dans laquelle le silence s'abolit pour notre identification ou notre reconnaissance à quelque chose. Et c'est peut-être ainsi que, inconsciemment, ont été déplacées les identités du réseau urbain vers les réseaux sociaux, ceux de la toile, ceux du net et d'Internet vers des dispositions qui sont moins nettes et plutôt virtuelles, manquant d'une certaine matérialité, authenticité. Ce déclenchement (voilement-dévoilement) que vit la toile et qui détient ses préludes depuis les mouvements urbains n'est que l'entrevue d'une nouvelle ascendance, d'une catégorie dans laquelle, aucune discrimination n'intervient par les formes de l'art mais ces mouvements artistiques se classant suivant leurs interdépendances expressives et démonstratives.

Graffiti autorisé et les tags, un silence imposé : Art ou Vandalisme ?!

Dans cette considération où les deux font parties intégrantes du mouvement de l'art de la rue, pourquoi considère-t-on l'un comme étant une forme artistique et l'autre plutôt comme une rébellion mais surtout comme étant du vandalisme ? Face au mur, nous sommes toujours confrontés à soi. La règle est de ne pas se trahir par la surface à peindre. N'oubliez pas : un mur, c'est du dur. Nous faisons silence face à ce mur et si nous franchissons ce mur, pour ne pas se taire on s'affranchit du silence.

Comme disait Peter klasen[3] qui répète dans sa biographie : « La peinture me libère de mes angoisses » comme cet aphorisme : « les idées traversent les murs ». Et si cela traverse, ce sera au nom d'une

[3] Peter Klasen, né en Allemagne en 1935. En 1955 il intègre l'École Supérieure de Beaux-Arts de Berlin. En 1959 il s'installe à Paris. Il s'inscrit alors comme le pionnier de la Figuration Narrative.

certaine éthique qui va bouleverser les non-dits pour ne pas se dissimuler devant certaines discriminations.

Pour se développer face au mur / face à soi



Une jeune femme écrit sur le mur de la maison de Juliette à Vérone en Italie, pour la Saint Valentin **-** *Février 2018 © Getty / Tony Anna Mingardi/Awakening* www.franceinter.fr



Peter Klasen, *Manette verte* Peinture 50cm x 70cm. Galerie virtuelle Artsper www.artsper.com

En utilisant les codes de la rue, l'artiste urbain développe inconsciemment les révélations de demain, autrement dit : les valeurs d'une société qui se manifeste avant tout sur ses murs, agissant de la sorte sur son environnement visuel tout en influençant la conscience publique de demain. Une sorte de publicité antinomique agissant en parallèle aux médias publics et aux réseaux sociaux populaires. La présence de ce genre de réactions dans la société contemporaine démontre le rôle important détenu

par tout artiste. Révéler, mettre l'accent sur ce qui se cache derrière les signes, réveiller en conséquence la conscience en requérant de réagir au nom d'une certaine éthique.

L'exemple du « basalt crew » by banga

« L'esprit d'équipe… C'est des mecs qui sont une équipe, ils ont un esprit ! Alors, ils partagent » (Citation 1980 Coluche).

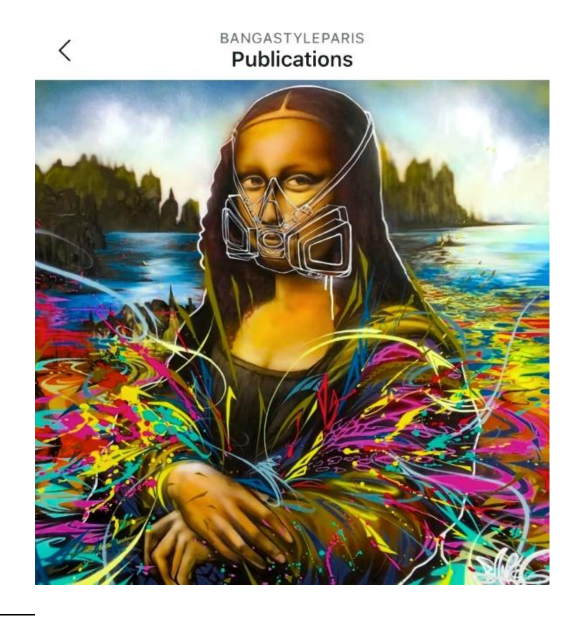
A la base Basalt, c'était Bobo et Shuck et Banga. Ensuite, le crew s'est agrandi avec Vois, Meo, Alves, Psedo, Eros, Hem, Ema, Poison, Seka #sekaphotography qui nous suis depuis 30ans et Jonone comme le membre d'honneur.

Il y a 20 ans, nous nous sommes tous séparés pour différentes raisons et chacun a fait sa vie de son côté. Je suis toujours resté connecté avec la rue et le Hiphop par le graffiti en créant ma propre marque 'Bangastyle' que j'ai boosté avec l'aide de mon frére JR et Farid, Bobo, Maniak Paco Loic ... et tous les vendeurs et vendeuses de l'époque... Il y a 30 ans mon rêve était de vivre de ma passion, il y a 20 ans c'était de vivre de ma marque, et il y a 10 ans c'était de vivre de mon art en créant ma propre galerie. Je ne pensais pas avoir le potentiel d'exposer d'autres Artistes Urbains mais grâce à la nouvelle équipe le rêve est devenu une réalité.

Depuis 3 ans, Basalt s'est réformé ayant cette opportunité d'avoir des boutiques au sein du marché Malik[4], j'ai choisi de les partager comme je l'ai toujours fait depuis l'époque sur des terrains vagues et des squats. Mon ''kiff'' est de faire bouger les choses pour faire évoluer la culture du hip-hop par la discipline du graffiti en essayant d'être le plus connecté possible tout en restant libre, vrai et authentique. Garder cette fibre reste le plus difficile malgré les enjeux économiques et égocentriques de chaque artiste.

Depuis nos débuts, la philosophie qui nous relie, qui nous retient, reste inchangée : Peace, Love, Unity ...having Fun ! Et la *Street Dream Gallery* incarne tout cela. Il n'y qu'à regarder l'ambiance. Je vous invite aux vernissages, aux événements et aux expositions et vous allez comprendre que le rêve que j'ai fait de la rue se passe ici à la *Street Dream Gallery,* entrevue réalisée avec Banga.

Vision futuriste ou actualité : Quand un artiste du graffiti « Banga » reprend la ''Mona Lisa'' :



[4] Marché aux puces de Saint-Ouen sur Seine 93400, #machemali.

Qui ne connaît pas La Joconde ! De nos jours, celui qui ne connaît pas l'œuvre de Leonardo Da Vinci est considéré comme un inculte, un illettré de l'art et de la sphère culturelle. Tout le monde, ou presque, (doit connaître) connaît La Joconde, exposée au Louvre, mais certains d'entre nous connaissent une autre Joconde celle de la street, « la Street Dream Gallery ».

Cette dernière n'a pas connu le Leonardo Da Vinci et son code, elle n'a pas non plus connu l'euphorie qui tourne autour du mythe et de sa création. Ses codes, ses valeurs ainsi que son éthique sont exclusivement tenues en secret par Banga, l'artiste du graffiti, un nom que ses congénères connaissent bien. Depuis les années 80, ce nom qui a grandi avec le marché Malik, le marché de la sape n'a cessé de se renouveler[5]. Alors, pourquoi revoir La Joconde ?!

Au début, j'avais dans la tête ce défi de repeindre le plus beau sourire au monde mais 'façon Graffiti' et l'idée s'est décloisonnée au fur et à mesure. Je ne savais pas encore comment me différencier parmi toutes les œuvres qui ont revisité ce monument de la peinture et quelle serait mon apport. Étant invité à faire des performances pour l'événement du 'Art Shopping' qui se déroulait au Carrousel du Louvre, j'avais exposé ma version de ''la Joconde'' non aboutie à un stade où elle ressemblait encore un peu à l'original. L'exposer au Carrousel du Louvre marque en quelque sorte mon empreinte ; une sorte de tag différentiel comme je faisais jadis dans la rue mais cette fois-ci du côté du musée le plus renommé au monde. À vrai dire à ce stade je n'étais pas encore convaincu du résultat.

Venez la voir, cela se passe à la *Street Dream Gallery* [6]. Une fois revenu à la Street Dream Gallery, là où j'expose la plupart de mes œuvres, il me paraissait impératif de retravailler ma peinture, de la réanimer - Pourquoi mettre un masque sur Mona Lisa ? La Joconde est une belle œuvre certes, mais je voulais une disposition qui me ressemble, une toile qui me définit d'avantage et qui colle plus à l'esprit du Graffiti, d'où l'idée de lui faire porter un masque de protection de bombes de peintures. La Joconde de Da Vinci exposée au Louvre est intouchable ; mais la mienne respire au milieu du marché avec des graffitis tout autour. Il n'y a pas de vitre pour la protéger (rires), elle subit les agressions de tous les jours : la pollution de l'air, dans une atmosphère reliée à la cacophonie du marché et de l'ambiance du périphérique parisien et bien d'autres choses. Mais voilà on reconnaît tout de suite que c'est La Joconde n'est-ce pas ?! Maintenant je trouve qu'elle est là où il faut avec l'animation et les couleurs qui font qu'elle est plus *street*. Elle est actuelle, urbaine, populaire aussi ou je me trompe ? En tous cas, La Joconde, ici vous pouvez l'approcher sans craindre le flash qui va gâcher votre photo (rires).

Mais quand on met le masque :

Il y a une sorte de silence qui s'installe. Entre le mur et le Graffeur une sorte de dialectique s'installe, une discussion entre un être vivant et le mur de brique va voir le jour. Le peintre à la bombe mettant son masque s'apprête à abréger la vie ancienne du mur. Il va le refaire renaître, avec des lettres et des mots. Avec des expressions graphiques, avec des images qui n'étaient pas là auparavant mais qui naîtraient au fur et à mesure que le mur dévoile son côté sombre et fait jaillir une certaine lumière dû à la pigmentation que vaporise le Graffeur sur le mur.

Le silence continue et ce n'est que le bruit de l'agitation et du secouement de la bombe aérosol qu'on entend. Le sifflement d'air qui sort de la bombe, le changement des caps, l'index de l'artiste fait de tapotements, de pression, et de jets. Une musicalité que seuls les artistes du graffiti puissent connaître, reconnaître ...

[5] Marché Malik.

[6] Galerie au Marché Malik 53, rue Jules Vallès et c'est à Saint Ouen.

Après le silence, il y a une rythmique qui accompagne le geste, il y a la musique et essentiellement la musique Hip-Hop. Un rythme qui brise le silence du mur, dès lors certains talents de danseurs sortent du mur que ce soient par l'expression du geste calligraphique ou que ce soit dans les images même là où reprend des *figures de danse hip-hop* comme le *smurf, l'électrique bougalou* ou le *break-dance*. Des figures qui entremêlent danse et performance. La danse ainsi devient l'autre masque qu'on porte en silence pour désigner son appartenance à un groupe. Ainsi les *battles* de groupe figurent aussi dans des bagarres de rue de ses rivalités que fait naître la performance du danseur avec la précision du geste, les mouvements de force « *les powers mouves* » : tout devient sujet et question de mouvement. Le mur n'est plus ce qu'il était et si nous n'avons pas un mur devant soi pourquoi ne pas se faire des Métros, des camions ; le principal étant de pratiquer et à véhiculer son art. Tout devient prétexte et support à la fois. L'art de la rue n'a jamais été juste une question de masque pour se cacher bien au contraire : c'est la preuve que nous existons. Et les bons tagueurs font aussi du *vandale* comme du *légal* ou de l'autorisé sauf que vous ne le saurez jamais. Ainsi chaque artiste en possède au minimum *deux blases*, un pour le formel et l'autre pour l'informel...



Le graffeur Jace réalisera 50 œuvres dans toute la ville du Havre, sur différents spots à découvrir (©Valentine Godquin)
actu.fr

Entrevue ludique entre Banga et Slice

Banga n'avait pas idée que ce serait peut-être notre mode de vie future : vivre tous avec des masques qui nous protègent des Cornas virus. La couronne encore une autre figure picturale emblématique et très controversée qu'on retrouve souvent chez les Graffeurs. Elle se remarque notamment dans la signature de Jean-Michel Basquiat ...

En conclusion

« (...) Entre passé et avenir, comme pesante nuée cheminant (...). Mais progressivement, tandis que le tenaient entre leurs bras les hommes supérieurs, un peu revint à lui et, contre la presse de ceux qui le vénéraient et soignaient avec les mains se défendit ; (...) lors, il mit le doigt sur sa bouche et dit : « Venez ! » Et tout aussitôt se fit alentour silence intime, ... » Ainsi écrivait Nietzsche en son Zarathoustra (Nietzsche, 1972). Tout cela pour vous développer ma thèse qu'il y aurait toujours dans ces silences commandés ou obligés, des instants de révolte, des instants de colère, des instants d'espoir

que vive un jour plus d’humanité. L’Art en question avec le tag et l’hashtag apporte au moins la liberté de poser la question et les sujets à problème. Victor Hugo en a exposé les mêmes signaux avec son opus important sur ‘’Les Misérables’’ (Hugo, 2013) cherchant et y parvenant à prouver que dans l’ornière et sur le fumier, un nouvel ordre viendra dans le silence des bas-fonds.



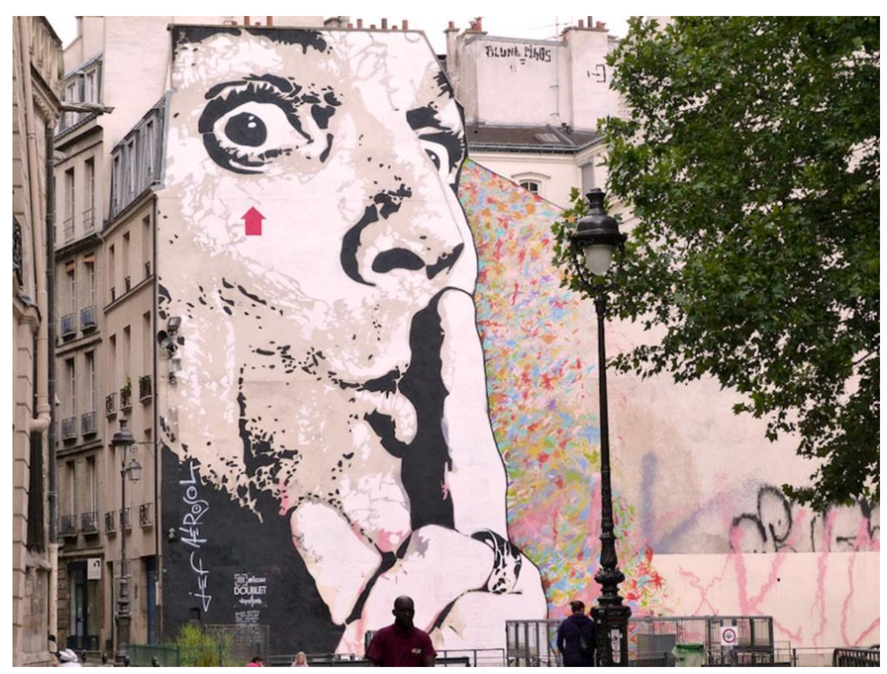
Coup de cœur pour Jonone, Les Arts de rue, Paris



urbanart-paris.fr

Pour notre époque, il s’agit de s’exprimer plus par le graffiti, le tag et en virtuel l’hashtag qui remplace les écrits des temps immémoriaux en donnant par les couleurs, les surfaces, les dessins spécifiques une volonté d’agir en se faisant reconnaître… en Silence. Comme cette œuvre voulue

communautairement de Jef Aérosol[7] qui en a parlé en ces termes lors de la présentation de ‘’ChuuutttT !!!’’ : *« Elle apparaît comme une convocation à faire silence. Ce geste est une façon de dire : Écoutez-vous les uns, les autres et une invitation à se poser cinq minutes, à tendre l'oreille à des choses que vous n'avez pas l'habitude d'entendre. La ville, ce ne sont pas seulement les sirènes de police et le bruit des moteurs. C'est aussi les cris des enfants, le chant des oiseaux et la mélodie des langues des touristes, nombreux aux abords du Centre Pompidou »*



Jean-François Perroy dit Jef aérosol, Chuuuttt !!!
www.kazoart.com

Bibliographie

Victor Hugo, *Les Misérables*, Paris, (1859) Paris, POCHE, coll. Pocket Poche, 2013.
René Huyghe, *Les puissances de l'image*, Paris, Flammarion, Introduction 1965.
Edmond Jabes, *Le Livre des marges*, Paris, Fata Morgana (1975 et 1984) Le Livre de Poche.
Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, § *Le Chant du marcheur de nuit*, (1883/1885) Paris, Le Livre de Poche, coll. Classique, 1972.
Cassandra Rolland, *Le Street-Art, Discipline olympique française*, in Efflorescence culturelle, 2016 www.efflorescenceculturelle.com.
Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire, Psychologie phénoménologique de l'imagination,* (1940) Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 1986.

Url liens consultés

msmoi.files.wordpress.com
www.slave2point0.com
www.franceculture.fr
www.espace-defis-hiphop-art-atelier-stage-exposition-graffiti-tag.com
www.telerama.fr

[7] Jef Aérosol, de son vrai nom Jean-François Perroy. Cette œuvre est à Paris. Cette peinture a nécessité 200 bombes aérosol et a été réalisée à la demande des habitants du quartier Saint-Merri-Beaubourg qui ne veulent pas laisser les pignons aveugles aux tags sauvages.

M@GM@ Rivista internazionale di Scienze Umane e Sociali vol.18, n.1, 2020, ISSN 1721-9809

« Parler pour ne rien dire » : démarche interprétative appliquée au cinéma d'amateurs sur film argentique

---

Lénaïk Leyoudec

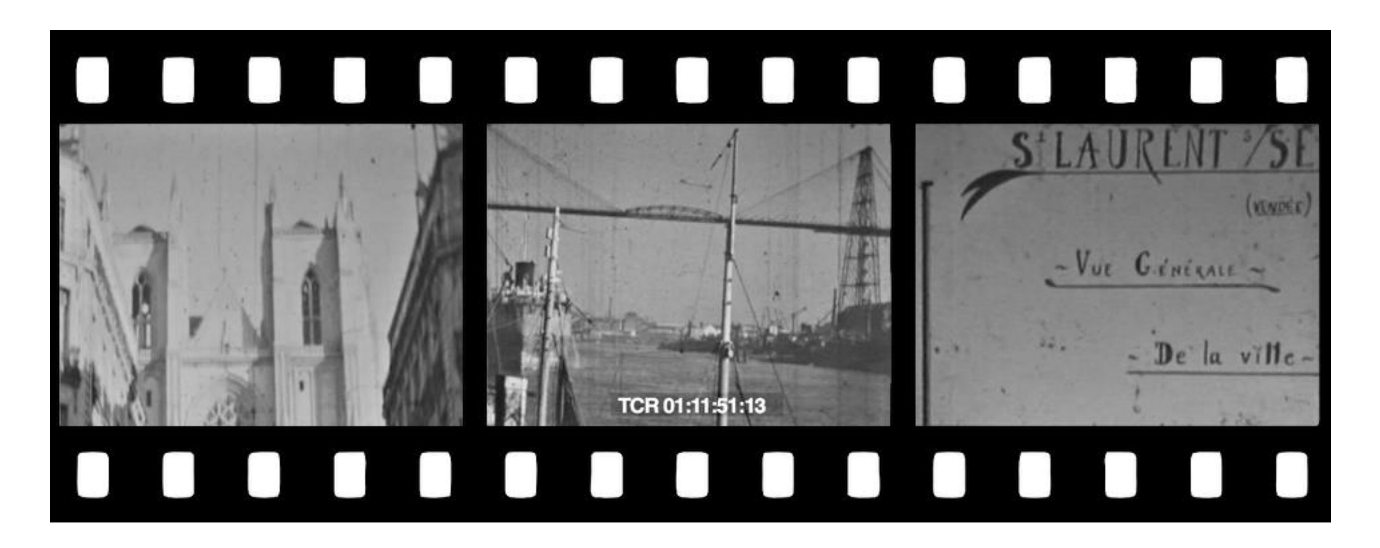
lenaik.leyoudec@utc.fr

Docteur en sciences de l'information et de la communication, qualifié en 71ème section du CNU, chercheur associé à l'équipe d'accueil EA2223 (COSTECH), Université de technologie de Compiègne.

Marion Genaivre

marion.genaivre@thae.fr

Philosophe, co-fondatrice et associée de l'agence de philosophie Thaé.



Problème

Depuis les premiers temps du cinéma, « l'amateur » (Kieslowski, 1979) coexiste avec le professionnel. Caméra « Pathé Baby » à la main, il capte les moments familiaux sur des bobines stockées puis exhumées pour les veillées – « soirées diapositives » (Odin, 1979) - lors desquelles les productions familiales sont le support d'un exercice de la mémoire.

En 1965, Kodak lance le format de film cinématographique Super 8 pour le cinéma amateur. Moins onéreux, ce format devient la norme des productions familiales, reconnaissable pour son image carrée (ratio 1.35 :1). Or jusqu'en 1974, il n'est pas possible d'enregistrer le son en même temps que l'image. Le cinéma d'amateurs sur film argentique est donc muet. Pourtant, le silence de restitution n'implique pas un silence de la captation : les membres de la famille parlent entre eux, interagissent avec le cinéaste. Autant de paroles envolées, dont seuls les mouvements de lèvres subsistent à l'image.

Sauf lorsqu'il est choisi – en tant que geste éthique, politique, ou pratique spirituelle – le silence est vécu par l'être humain comme un vide frustrant, perte d'une plénitude, d'un tout, voire angoissant, confrontation à un abîme. Or le silence est évidemment tout sauf vide et étranger à l'expression. Il n'est pas l'abolition de la parole mais sa condition positive immanente. Car le silence ne serait pas silence sans le langage, sans un sujet qui en prendrait conscience et le nommerait. En ce sens, le silence surdétermine la parole et la conditionne.

Mais de quoi souffrons-nous précisément devant le « manque à entendre » du film muet ? D'abord de ce que le film n'est pas à proprement parler muet. C'est nous qui, face à lui, sommes sourds et forcés à l'être. Le spectateur se trouve dans une situation paradoxale : les personnes filmées sont, comme lui, douées de parole mais sont vouées au mutisme, tandis que lui est forcé à la surdité. Une forme de non-dit émerge ainsi dans l'écart entre des paroles effectivement prononcées et leur non-restitution analogique, dans le paradoxe qui veut que ce qui est dit n'est pas entendu. Ensuite, de ce que nous échappe ce que Pierre Bourdieu appelle une corporéité socialement déterminée (Bourdieu, 1982). La parole, en tant que langage et prosodie (durée, mélodie, rythme du phrasé) raconte toujours plus que l'énoncé. Elle dit son époque. Dans le silence imposé par le film, une dimension de l'époque de la captation ne résonne plus.

Mais à vrai dire, cette perte, pour effective qu'elle soit, a sûrement peu d'incidence sur la réception du spectateur. Pourquoi ? Parce que le silence est toujours fond pour une parole qui, si elle n'est pas donnée, est intérieurement reconstituée. Il semble, en effet, que le muet favorise chez le spectateur le développement de « paroles internes » (Thiéry, 2000). L'attention n'est pas retenue par des dialogues audibles, de sorte que l'imagination, entretenue par l'accompagnement musical intégré après coup précisément pour empêcher le spectateur d'entendre le silence du film, suit un cours relativement autonome. Plus le silence est grand, plus la participation spectatorielle l'est aussi.

Le silence n'est donc définitivement ni un vide, ni une absence ; au mieux un manque, mais qui est vite comblé. Car ce qui n'est pas entendu l'est, en fait, à un niveau différent ou différé, un niveau secondaire et fantasmé. Le fait de ne rien entendre, si ce n'est un accompagnement musical qui rompt le silence mais est rarement écouté pour lui-même, donne à la vue une acuité particulière. L'expérience du film muet pourrait ainsi donner lieu à une véritable phénoménologie des sens. Car l'on constaterait sans mal que, lorsque l'un de nos de sens est condamné par le silence, les autres (ici la vue) prennent le relais et réélabore un discours.

Ce discours, qui relève de l'introjection et qui tend à vouloir parler à la place de (ces personnes à l'image), parle bien sûr en réalité *pour* le spectateur, et même *de* lui. On peut néanmoins s'avancer à penser que la particularité des scènes de famille tient en ce que, si elles sont toujours socio-historiquement situées, elles sont aussi des variations sur un même thème anthropologique universel. Car l'inaudible n'est pas du non-dit. De sorte que, même en l'absence d'accès à ce qui est dit, le spectateur pourra affirmer que la scène lui parle. Ce parce que l'incapacité du dispositif à restituer un son *intra-diégétique* le fait basculer dans l'excès onirique. Il imagine, invente, recrée.

On peut naturellement se désoler que le film muet réduise au silence ceux qui, pourtant, parlent. Mais s'en tenir là serait sans doute passer à côté des vertus du silence, de tout ce qu'il rend possible à tous ceux qui veulent bien l'entendre. Car, ainsi que l'écrivait joliment le philosophe et critique Benjamin Fondane, *« [le film muet] a trouvé par hasard, je le veux bien, et par impuissance, je l'accorde, ce qui le rend unique : à savoir le fait qu'il nous dispense l'étoffe du monde, visuel et cosmogonique, sous les espèces du silence »* (Fondane, 1984).

Les productions familiales sur film argentique trouvent un écho essentiellement auprès de trois publics : les familles pour lesquels les films forment un patrimoine culturel, les cinéastes-vidéastes amateurs qui étudient les films pour leur propriété esthétique, puis les historiens qui puisent dans ces films autant d'indices sur la société de l'époque. De la mémoire à l'Histoire en passant par l'œuvre cinématographique, la production familiale recèle ainsi plusieurs canaux de réception.

Depuis les années 1990, plusieurs institutions patrimoniales françaises collectent, préservent et valorisent des productions familiales. Cette démarche patrimoniale a un impact à plusieurs niveaux sur

les films. D'abord, une nécessaire migration des supports a lieu afin de pérenniser l'accès au document. Les institutions numérisent les bobines et les informations liées à ces dernières. Or, si ce changement de matérialité de la production familiale permet de combler le fossé d'obsolescence des formats associé à l'archive (Bachimont, 2010), le fossé d'intelligibilité s'élargit. En effet, dans le cadre familial, la connaissance du contenu des films est transmise théoriquement d'une génération à l'autre. Or, extraits de la sphère familiale, les films deviennent orphelins du point de vue du sens, inintelligibles, sans un travail minutieux réalisés par les documentalistes des institutions. L'Histoire en tant que « roman vrai » (Veyne, 1971) est écrite à partir de ces indices que constituent les productions familiales et le récit associé. Sans accès aux témoins, l'historien se rapproche de l'épigraphiste déchiffrant une inscription abimée, il n'accède qu'à un corpus incomplet et ne peut analyser que ce qui apparaît à l'image.

Les productions familiales migrent ainsi dans leur matérialité, perdent potentiellement leur lisibilité culturelle et basculent dans la sphère publique, à laquelle les films n'étaient pas destinés initialement. Ce changement de « cadre » (Goffmann, 1991) impacte profondément les films dans leur interprétation.

Au-delà de la préservation, les institutions valorisent les productions familiales qui constituent leurs collections. Cette valorisation, dont le résultat est la mise à disposition de ces films au grand public à travers une interface numérique de consultation, prend la forme de plusieurs actions préparatoires à la publication résumées sous le terme d'*éditorialisation*. Le film est annoté par un documentaliste, l'image peut être retravaillée voire une bande sonore ajoutée. Ces opérations visent à faciliter la réception de la production familiale par le grand public.

Enfin, plus récemment, la volumétrie croissante des productions familiales entraîne les institutions à faire appel à des services tiers d'analyse automatique de son et d'image, afin de pré-indexer les films. Ces services, baptisés d'« intelligence artificielle » enrichissent les métadonnées associées aux films en mobilisant des données issues du Web. Ces services-tiers appréhendent-ils réellement le type de documents auxquels ils ont affaire ?

Hypothèse

Notre étude vise à interroger les productions familiales Super 8 des années 1960 à l'aune d'une thématique : le silence. L'historien étudiant les productions familiales des fonds patrimoniaux se heurte à un double enjeu : si le fossé d'obsolescence est appréhendé par l'institution grâce à la numérisation, le fossé d'intelligibilité demeure. La lisibilité culturelle du film est altérée par ce basculement d'espace de communication. Quand les témoins ne sont plus là pour décrire le film, les métadonnées historiques au film suffisent-elles pour accompagner l'historien ? De même, munie de modules d'analyse automatique, la machine parvient-elle à accompagner l'historien dans son interprétation ?

Dans l'espace de communication de la mémoire familiale, l'absence de la parole n'empêche pas le spectateur de se connecter à la communauté familiale. Or pour l'historien, chaque détail compte pour faire sens. Il accède ainsi à un corpus incomplet. La démarche interprétative est-elle empêchée par cette contrainte technique associée aux films Super 8 ? En d'autres termes, le silence des productions familiales empêche-t-il l'écriture de l'Histoire ?

Face à cette question, l'hypothèse que nous formulons est : l'absence du son dans les productions familiales Super 8 des années 1960 coupe un axe interprétatif majeur de l'objet étudié, tant pour l'humain que la machine.

Terrain

Le terrain choisi pour la vérification de l'hypothèse comporte deux composantes : un corpus de productions familiales filmées entre 1960 et 1980 issu de deux fonds patrimoniaux (INA et Cinémathèque de Bretagne) et une plateforme d'intelligence artificielle destinée à l'indexation automatique de ressources multimédia (Famille™, service Web édité par la société Perfect Memory).

La collecte « Aquitaine » du projet « INA Mémoires partagées »

En prolongement de sa mission d'assurer le dépôt légal de l'audiovisuel, l'Institut national de l'audiovisuel a initié en juillet 2012 une collecte de productions familiales dans plusieurs régions de France. Le discours institutionnel de l'INA à propos de cette collecte est le suivant : « cette démarche collaborative doit permettre de mettre les images personnelles des Français en regard des archives professionnelles dans un dialogue inédit visant à enrichir la mémoire audiovisuelle collective »[1]. Cette « recontextualisation » (Treleani, 2013) d'archives audiovisuelles par le biais de la plate-forme ina.fr, prend ici un sens supplémentaire par le « dialogue » entre les collections publiques et privées rendues possibles.

Notre approche a consisté à interroger le premier pan de la collecte initiée par l'INA, dédiée à la région Aquitaine, lancée le 2 juillet 2012. Sur la plate-forme, qui constitue notre unique point d'entrée dans ce fonds, 2.373 vidéos sont accessibles dans le fonds Mémoires partagées, dont 218 liées à la collecte Aquitaine. Au total, neuf films de ce fonds ont été choisis et analysés.

Les collections de la Cinémathèque de Bretagne

Depuis 1986, l'association Loi 1901 « Cinémathèque de Bretagne » collecte et préserve le patrimoine audiovisuel breton. Plus de 1.700 déposants ont jusqu'aujourd'hui participé à l'enrichissement des fonds de la Cinémathèque de Bretagne, qui comptent plus de 27.510 films, vidéos et bandes son, 1.500 appareils de cinéma et près de 10.000 photogrammes et photographies numériques pour ne citer que la partie audiovisuelle du fonds. S'appelant elle-même la « mémoire filmée de la Bretagne », la Cinémathèque de Bretagne sauvegarde depuis 1986 toutes photographies et films liés à la thématique bretonne, à la fois des productions professionnelles et non-professionnelles. Outre les films, l'environnement technologique associé aux films amateurs a été préservé par les membres de l'association. Des photographies des différents appareils de cinéma d'amateurs sont aujourd'hui réunies dans le cadre d'une exposition Web hébergée sur le site de la Cinémathèque.

Cinq films réalisés par le nantais Eugène Dupont, préservés à l'antenne Loire-Atlantique de la Cinémathèque de Bretagne, forment notre corpus d'étude.

Le logiciel Famille™ édité par la société Perfect Memory

Créée en 2008, la société d'édition logicielle Perfect Memory a commercialisé un service de gestion de la mémoire familiale, sous la forme d'un système de gestion d'actifs numériques (*Media Asset Management System*) pour le particulier, associée à différentes prestations de numérisations d'archives. En 2011, une version bêta de Famille™ est publiée sous la forme d'une application Web (telefamille.perfect-memory.com), puis ses déclinaisons en applications Mobile et Télévision connectée en 2012. En 2014, l'application Web migre vers un nouveau nom de domaine (famille.pm).

[1] www.institut-national-audiovisuel.fr (URL consultée le 08/04/2020).

Entre 2011 et 2016, le logiciel a bénéficié de nombreuses améliorations fonctionnelles et ergonomiques. Le corpus construit pour vérifier notre hypothèse se décline en quatre types de sources : les interfaces (maquettes et interfaces accessibles), le code sous-jacent aux interfaces, les transcriptions des entretiens semi-directifs avec l'équipe et enfin les supports de communication associés au logiciel. Au total, plus de cinquante documents constituent le corpus, dont une dizaine de maquettes des premières versions du logiciel.

Méthodologie

Notre terrain se décompose en deux objets : les productions familiales et le logiciel accueillant ces dernières, une fois numérisées. L'interrogation de ces objets s'inscrit respectivement dans différents courants scientifiques, qu'il convient d'introduire ici.

Analyser les productions familiales

Tout d'abord, les productions familiales méritent d'être définies. Selon Roger Odin, *« Un film de famille est un film réalisé par un membre d'une famille, à propos d'objets ou d'événements liés d'une façon ou d'une autre à l'histoire de cette famille, et à usage privilégié des membres de cette famille »* (Odin, 1979 : 345). L'objet « production familiale » comporte plusieurs entrées disciplinaires, autant de facettes liées à cet objet méconnu.

Du point de vue de la discipline des études cinématographiques, elles appartiennent au genre cinématographique du film de famille, lui-même inclus dans le genre du cinéma d'amateurs, *alter ego* du cinéma de professionnels (fictionnel ou non-fictionnel). Parent pauvre du cinéma, le cinéma d'amateurs trouve jusque dans les années 1980 une place infime dans les études historiques du cinéma, réduite à la description de l'évolution du matériel non-professionnel depuis les années 1930.

L'entrée par les pratiques culturelles est plus féconde. Outre l'étude pionnière de l'équipe de Pierre Bourdieu (Bourdieu, 1965), on note le programme de recherche de Roger Odin mené depuis les années 1970 sur le cinéma privé, notamment depuis 1992 avec la création d'une équipe de recherche dédiée à l'université de la Sorbonne nouvelle. Sa démonstration de l'existence d'une « rhétorique du film de famille » en 1978 évolue dans les années 2000 avec la construction d'une approche communicationnelle dite « sémio-pragmatique », liée au champ des sciences de l'information et de la communication. La notion d' « espace de communication » ainsi construite (Odin, 2011) équipe le chercheur dans son analyse des productions familiales. Au sein d'un espace coexistent plusieurs modes permettant d'interroger l'objet. L'articulation des modes privé et documentarisant (Odin, 2011 : 105) est particulièrement stimulante pour notre étude.

Enfin, l'entrée par la valeur documentaire de la production familiale trouve un écho au sein de la discipline historique. Le questionnement de Marc Ferro – *« le film serait-il un document indésirable pour l'historien ? »* (Ferro, 1993 : 31) – s'applique aussi bien au film de fiction qu'au film de famille. Parmi les raisons du désintérêt de l'objet film, il mentionne un « aveuglement de l'historien ». Du point de vue historique, les productions familiales connaissent un intérêt croissant à partir des années 1990, consécutif à la collecte des productions familiales par les institutions patrimoniales puis à leur ouverture au public. Un ensemble de travaux universitaires sont ainsi initiés à cette période (Odin, 1999 : 296-297).

Auparavant ignorées, méprisées voire ridiculisées (Odin, 1999 : 5), les productions familiales sont, depuis les années 1990, étudiées et commentées en tant qu'objet à la frontière entre plusieurs disciplines.

Notre démarche d'interprétation des productions familiales est équipée par la sémiologie de l'image, dont la méthodologie opérationnelle est développée notamment par Roland Barthes en 1964 (Barthes, 1964). D'abord a lieu la description, *« transcodage des perceptions visuelles en langage verbal »* (Joly, 2009 : 59) de l'image. Dans le cadre de l'étude des productions familiales, nous considérons l'échelle du plan comme unité minimale. Chaque film étudié est ainsi découpé au niveau des plans, décrits successivement. Ensuite a lieu la distinction des différents types de messages portés par le plan. Dans sa célèbre étude sur la publicité Panzani, Barthes sépare les messages en trois catégories : linguistique, iconique codé et iconique non codé. La phase de description a pour fonction de rassembler ce que dit l'image, le dénoté, alors que le recueil des messages vise à faire apparaître ce que ne dit directement l'image, le connoté, lié au savoir préexistant partagé entre le cinéaste-vidéaste et le spectateur que nous sommes. L'application d'une méthodologie d'analyse de l'image fixe à l'image en mouvement comporte une double contrainte. D'abord, la forme temporelle impose le rythme de lecture de même que la comparaison de deux segments non-contiguës est une opération technique complexe par rapport à une analyse textuelle. Ensuite, l'image en mouvement est un *« signe qui montre et non un signe qui dit, c'est-à-dire un signe qui propose un objet de type perceptif et non de type symbolique et conceptuel »* (Bachimont, 2007a : 211), ce qui interfère dans la démarche interprétative du spectateur.

La théorie des espaces de communication mentionnée précédemment accompagne notre démarche interprétative notamment dans l'incorporation des métadonnées historiques des films à l'analyse. Les modes identifiés par Roger Odin constituent autant de clés d'entrée à partir desquelles tirer des conclusions de l'analyse plan par plan des films.

Analyser l'architexte Famille™

L'analyse du second terrain – les films éditorialisés dans la plateforme d'intelligence artificielle – nous impose une bascule méthodologique. Après avoir interprété l'image en mouvement, nous interrogeons des contenus numérisés versés dans un logiciel, objet poly-sémiotique, c'est-à-dire fait de la rencontre de types de signes différents (Jeanneret, 2000 : 27). Notre analyse porte ainsi sur plusieurs couches superposées : le film en tant que contenu numérisé (ensemble d'unités discrètes zéro et un), le logiciel en tant que programme informatique (suite d'opérations destinées à être exécutées par un ordinateur) et l'interface utilisateur en tant que dispositif permettant d'interagir avec le programme. Théoricien de l'écrit d'écran, Emmanuel Souchier propose une théorie générale des cadres particulièrement éclairante pour notre étude : *« l'affichage d'un écrit à l'écran nécessite en effet la mise en abyme d'une série d'au moins quatre cadres successifs : le cadre matériel, le cadre système, le cadre logiciel et le cadre document »* (Souchier, 2002 : 102). Dans notre étude, le cadre matériel correspond à l'ordinateur utilisé pour l'expérience, le cadre système correspond au système d'exploitation de l'ordinateur utilisé pour accéder au logiciel Famille™, tandis que le cadre logiciel regroupe le programme et l'interface utilisateur Famille™. Enfin, les productions familiales sont autant de documents appartenant à la dernière couche.

La nature documentaire des productions familiales change-t-elle lors de la numérisation ? Numérisés puis versés dans un logiciel, les films de famille sont soumis aux propriétés essentielles du numérique décrites par Bruno Bachimont : *« un contenu numérique doit être pensé comme étant toujours le résultat d'un processus calculatoire et totalement arbitraire par rapport à son interprétation et exploitation. C'est ce que nous appelons le noème du numérique : […] « ça a été manipulé » et « ça ne veut rien dire » en plagiant le « ça a été » de Roland Barthes »* (Bachimont, 2007 : 23). Si l'homme a la possibilité d'interpréter le film aussi bien lors d'un visionnage à partir d'un support analogique que d'un support numérique, le document a changé de nature.

Définissons désormais le logiciel du point de vue théorique. Deux notions nous accompagnent, d'abord Famille™ est un « dispositif techno-sémiotique », selon Philippe Verhaegen un « bricolage » (association de matériaux) constitué d'un agencement d'objets et de signes. Tout bricolage a un objectif, mais *« là où le bricolage cherche une performance technique, le dispositif tente plutôt de développer une performance sémiotique et cognitive »* (Verhaegen, 1999 : 113). Dans notre exemple, le logiciel a été « bricolé » avec comme objectif de garantir l'accès et la manipulation de productions familiales. Ensuite, à partir du milieu des années 1990, un collectif de chercheurs construit un appareil méthodologique visant à (re)mettre au centre de l'analyse la matérialité, l'objectalité et la socialité « propres aux objets de facture humaine » (Jeanneret et Souchier, 1999 : 97). Parmi ces objets, les « architextes », « logiciels porteurs d'une écriture de l'écriture » (Jeanneret, 2008 : 78), ont une place de choix dans l'étude des médias informatisés, programme de recherche en sciences de l'information et de la communication.

Enfin, nous interrogeons la couche de l'interface utilisateur à l'aide de la notion d'écrit d'écran, appartenant à l'appareil méthodologique précédemment mentionné. *« Forme particulière que prend l'écrit sur un support numérique équipé de programmes et doté de moyens physiques d'action sur lui (périphériques) »* (Jeanneret, 2014 : 11), l'écrit d'écran est un concept s'inscrivant dans une approche sémiotique, définie comme *« l'ensemble des concepts qui permettent d'identifier [...] de décrire les ressorts fondamentaux de l'expression et de l'interprétation des formes et des signes sur un type de média »* (Jeanneret, 2014 : 15). Dans notre contexte, « média » fait référence au logiciel Famille™, appartenant à la famille des médias informatisés : *« dispositifs médiatiques qui permettent la circulation des écrits d'écran sur les réseaux et les différents matériels informatiques »* (Jeanneret, 2014 : 13).

Notre étude s'inscrit ainsi dans la lignée des travaux en sciences de l'information questionnant les programmes informatiques à l'aune de la sémiotique (Jeanneret et Souchier, 1999 ; Candel et als., 2012).

Résultats

Les résultats de notre étude se décomposent en deux parties : l'analyse d'un film du corpus – « Voyages à Lourdes, etc. » (1946) – puis l'étude des processus appliqués au même film lors de son versement sur le logiciel Famille™.

Étude de cas n°1 : analyse du film « Voyage à Lourdes, etc. » (1946), fonds « Cinémathèque de Bretagne »

La réunion des deux corpus étudiés forme au total quatorze films (neuf pour le fonds INA et cinq pour le fonds Cinémathèque de Bretagne) dont chacun a fait l'objet d'une analyse plan par plan. Dans un souci de synthèse, nous partageons dans ces lignes un aperçu de ce travail, au travers de l'analyse du film « Voyage à Lourdes, etc. ». Réalisé en 1946 par le nantais Eugène Dupont, « Voyages à Lourdes, etc. » est préservé par la Cinémathèque de Bretagne.

La première partie de notre analyse du film consiste en la description, il s'agit de rassembler tous les éléments d'intérêt du film, au moyen d'un découpage plan par plan. Le film, d'une durée de 12 minutes et 1 seconde, comporte, selon notre découpage, 721 plans. À chaque plan est associé une ligne comportant les timecodes de début et de fin, le type de plan auquel nous avons affaire, la ou les technique(s) utilisée(s) pour le plan et enfin la liste des éléments d'intérêt apparaissant à l'image. En guise d'exemple, intéressons-nous aux plans n°17, 18 et 19.
- 1'18''-1'19'' : plan large, façade monument religieux (cathédrale)

- 1'19''-1'28'' : plan large, panoramique, pont transbordeur, quai, navires, grues, chantiers navals
- 1'28''-1'30'' : intertitre avec l'inscription « St Laurent s/Sèvre (Vendée) Vue générale de la ville »

Parmi les éléments d'intérêt émergeant de notre visionnage – autant de messages mis à l'image successivement – nous pouvons notamment citer un édifice religieux, un ouvrage d'art de franchissement, ou une inscription.

La seconde partie de notre analyse du film consiste en la distinction des différents types de messages ou signes que contient le film en tant que document auquel sont associées des métadonnées produites par la Cinémathèque de Bretagne. Concernant la séquence précédente, nous pouvons distinguer deux types de messages : dénotatifs et connotatifs.

Apparaissent à l'image dans les plans 17 et 18 la façade d'un bâtiment religieux, des quais bordant un fleuve, un pont transbordeur et des grues. Nous dénotons le message suivant : le lieu de tournage est une ville, de la catégorie des villes portuaires fluviales, suffisamment grande pour comporter un édifice religieux de taille importante.

Quant aux messages connotatifs liés à cette séquence, autrement dit ce que l'image sous-entend, plusieurs remarques sont nécessaires.

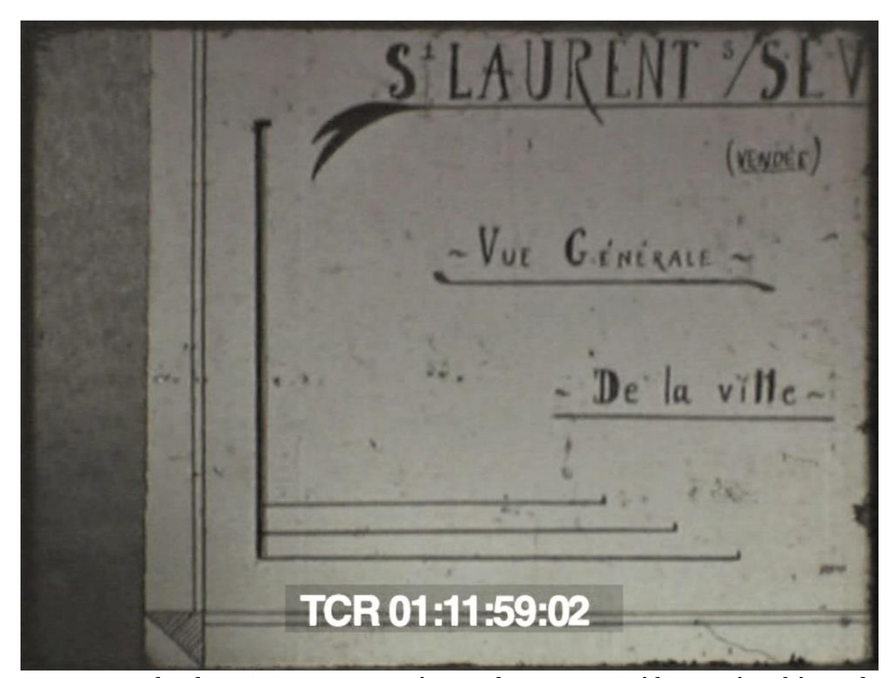
D'abord, le lieu de tournage des plans d'extérieur n'apparaît pas à l'image, à l'instar d'un panneau routier comportant le toponyme comme c'est le cas lors d'un plan postérieur du film (plan n°60). Néanmoins, l'articulation des éléments à l'image connote un toponyme particulier : la ville de Nantes. En effet, une courte enquête permet de comprendre que seuls cinq ponts transbordeurs ont été construits en France (Brest, Rochefort, Rouen, Nantes et Marseille). La forme de chaque pont transbordeur étant unique compte tenu du fleuve à traverser, il est facile d'identifier le pont transbordeur de Nantes lors du visionnage du film, d'autant plus en considérant la façade de la cathédrale Saint-Pierre-et-Saint-Paul mise à l'image dans le plan précédent, elle aussi reconnaissable du fait de l'architecture gothique flamboyant de la cathédrale.



« Photogramme extrait du plan n°17, « Voyages à Lourdes, etc. », Crédits Cinémathèque de Bretagne »



« Photogramme extrait du plan n°18, « Voyages à Lourdes, etc. », Crédits Cinémathèque de Bretagne »



« Photogramme extrait du plan n°19, « Voyages à Lourdes, etc. », Crédits Cinémathèque de Bretagne »

Ensuite, l’inscription du plan 19 suggère plusieurs choses. Cette inscription compose le texte d’un intertitre inséré par le réalisateur au montage. Il y a donc eu un montage, le film n’est pas composé de plans juxtaposés les uns aux autres sans cohérence. La présence de l’intertitre suggère que le plan précédent termine le chapitre tandis que le plan qui vont suivre est le premier d’un nouveau chapitre. De même, l’inscription est signifiante, nous y puisons à la fois un nom de ville et un commentaire descriptif des plans vont suivre. Analysés séparément du reste du film, ces plans peuvent suggérer que l’action se déroule dans la ville de Saint-Laurent-sur-Sèvre (85), le réalisateur ayant ajouté un intertitre pour décrire ce qui apparaît à l’image. Ce n’est qu’en considérant l’ensemble des chapitres du film que nous pouvons statuer sur l’intention éditoriale du réalisateur : introduire le lieu et le sujet des plans qui suivent par un intertitre. Les plans 20 et suivants appartiennent donc au prochain chapitre du film, dont l’action se déroule dans un lieu différent du chapitre précédent. L’inscription,

composante d'un intertitre, connote le montage du réalisateur et conditionne le visionnage, nous avons désormais des informations sur ce qui va suivre.

À côté du film, nous disposons des métadonnées produites par les documentalistes de la Cinémathèque de Bretagne : « Voyage à Lourdes de la famille Dupont entre le 8 et le 18 septembre 1946 (visites de villes entre Nantes et Lourdes) ; Nantes, vue du quartier entre le château des Ducs et la gare d'Orléans, baraques en bois sur la place de la duchesse Anne, pont transbordeur ; Vendée (Saint Laurent sur Sèvre), Gironde. […] ».

Il convient d'appliquer la même démarche que pour le film, à savoir la description puis l'analyse des messages. Ces quelques lignes comportent de nombreux messages dénotatifs rassemblés en plusieurs catégories : lieux, personnes, objets (constructions). Le texte fournit également le lien existant entre les messages à travers la notion de voyage. Le lecteur comprend qui sont les personnes apparaissant à l'image, quand et où l'action a lieu. Se voulant le plus explicite possible, le texte ne semble pas comporter de message connotatif.

Les treize autres films du corpus font l'objet d'une analyse similaire, puis une montée en généralité est initiée. La comparaison des signes dénotés ou connotés identifiés lors de l'analyse permet de produire la typologie (non-exhaustive) suivante : Personne, Lieu, Objet, Inscription, Emblème, Événement.

Dans l'extrait de l'analyse de « Voyages à Lourdes, etc. », apparaissent seulement à l'image des signes de type « Lieu », « Objet » et « Inscription », néanmoins, les autres catégories sont récurrentes dans le corpus, notamment les signes de type « Personne », du fait de la fonction de captation d'activités familiales associée au film de famille. Les catégories « Emblème » et « Événement » méritent d'être illustrées pour accompagner le lecteur. Une croix catholique en fleurs apparaissant à l'image dans le film « Bénédiction de pinasses » (corpus INA) est un exemple de la catégorie « Emblème ». Une danse traditionnelle captée dans le film « Carnaval et fête d'école » (corpus INA) est un exemple de la catégorie « Événement ».

Qu'ont les différentes catégories de messages en commun ? D'abord, ils constituent autant d'informations pouvant être extraites du document. Ensuite, on peut dire que ces informations sont de type historique, c'est-à-dire qu'elles font sens à l'époque de la captation, plus forcément aujourd'hui. Dès lors, les éléments sont autant de marqueurs qui cristallisent l'écart historique entre le présent de la captation et le présent du visionnage. Extraits par la démarche interprétative, ces marqueurs (architecturaux, sociaux, etc.,) peuvent fournir des éléments de compréhension du présent de la captation.

Dans sa démarche de construction de la notion d'« espace de communication » ayant pour objectif de dépasser la notion de « contexte », Roger Odin identifie à l'intérieur d'un espace discursif – il choisit l'espace « occidental » - une compétence communicationnelle partagée mobilisée par les acteurs. Cette dernière se décline en différents « modes de production de sens et d'affects » dont il entreprend une description non-exhaustive (Odin, 2011 : 23). Parmi les différents modes - « constructions théoriques visant à structurer en ensembles fonctionnels les processus de production de sens » (Odin, 2011 : 46) – Roger Odin définit un mode « fictionnalisant » auquel il oppose un mode « documentarisant ». Ce dernier nous intéresse particulièrement, il se définit à trois niveaux : discursif (il n'y a pas de contrainte, toutes les formes discursives sont acceptées), affectif et énonciatif (un énonciateur réel interrogeable en termes d'identité, de faire et de vérité est nécessaire) (Odin, 2011 : 58). Parmi les différents espaces de communication pouvant bénéficier de l'application du mode documentarisant, celui qui retient notre attention est la migration des productions familiales hors de leur institution d'origine.

L'auteur nous explique que lues sur le mode documentarisant, ces dernières *« apportent des informations précieuses sur des pans entiers de la société qui ne sont pas documentés par les instances officielles ou les reportages professionnels ; en particulier, elles n'ont pas leur pareil pour documenter ce qui se passe lorsqu'il ne se passe rien »* (Odin, 2011 : 104). L'application du mode *documentarisant* à l'espace de communication dans lequel notre recherche s'inscrit confirme notre tentative de montée en généralité. Les marqueurs identifiés sont autant de traces d'une valeur comme document possédée par l'archive que nous analysons. Ainsi, notre démarche interprétative a permis d'identifier dans notre corpus différentes catégories de marqueurs et en particulier celle que nous baptisons les marqueurs « documentarisants ». En guise de bilan, mettons en perspective des marqueurs. Les identifier et annoter la production familiale avec, grâce à l'interface numérique adéquate à l'instar de Famille™, ne participerait-il pas d'une « écriture de l'histoire » ordinaire ?

Étude de cas n°2 : versement d'une production familiale dans le logiciel Famille™ pour analyse automatique

La seconde étude de cas se focalise sur le chemin d'un document dans le logiciel Famille™. En observant les processus d'analyse appliqués au document versé, nous cherchons à découvrir si la machine est démunie face à l'interprétation des productions familiales, ou si elle parvient à produire, elle aussi, des « marqueurs documentarisants ».

L'étude de cas est découpée en plusieurs étapes, autant d'interactions entre l'utilisateur, le document (« Voyages à Lourdes, etc. ») et le logiciel.

a) Versement du document sur le logiciel

La première opération réalisée sur le document numérique est le versement sur le logiciel. À la suite de notre connexion sur le service, mis à disposition par l'équipe Perfect Memory, nous cliquons sur le libellé d'un onglet intitulé « Ajouter un média ». Du point de vue de la sémiotique des écrits d'écran, nous avons affaire à un « signe passeur » : *« type propre aux écrits d'écran qui repose sur un triple processus de production du sens – intégrer un signe particulier au texte présent à l'écran, le marquer comme susceptible d'être activé, anticiper à travers lui le texte destiné à être affiché »* (Jeanneret, 2014 : 15). Un formulaire s'ouvre et plusieurs propriétés sont à saisir pour verser le document sur le logiciel.

Nous saisissons le titre du film et les métadonnées puis validons l'envoi. Depuis l'interface de suivi des processus fournie par l'équipe Perfect Memory, nous observons les actions effectuées par la machine sur le document, découpées en autant de processus consécutifs ou parallélisés. Un indicateur rouge, autre signe passeur, nous informe que la chaîne de traitement a rencontré une erreur. Une enquête menée sur l'interface de suivi nous permet de comprendre le problème. Parmi les processus, l'un d'entre eux consiste à séparer la piste vidéo du document de sa piste audio. Ensuite, cette piste audio fait l'objet d'une analyse par un module de reconnaissance automatique de la parole.

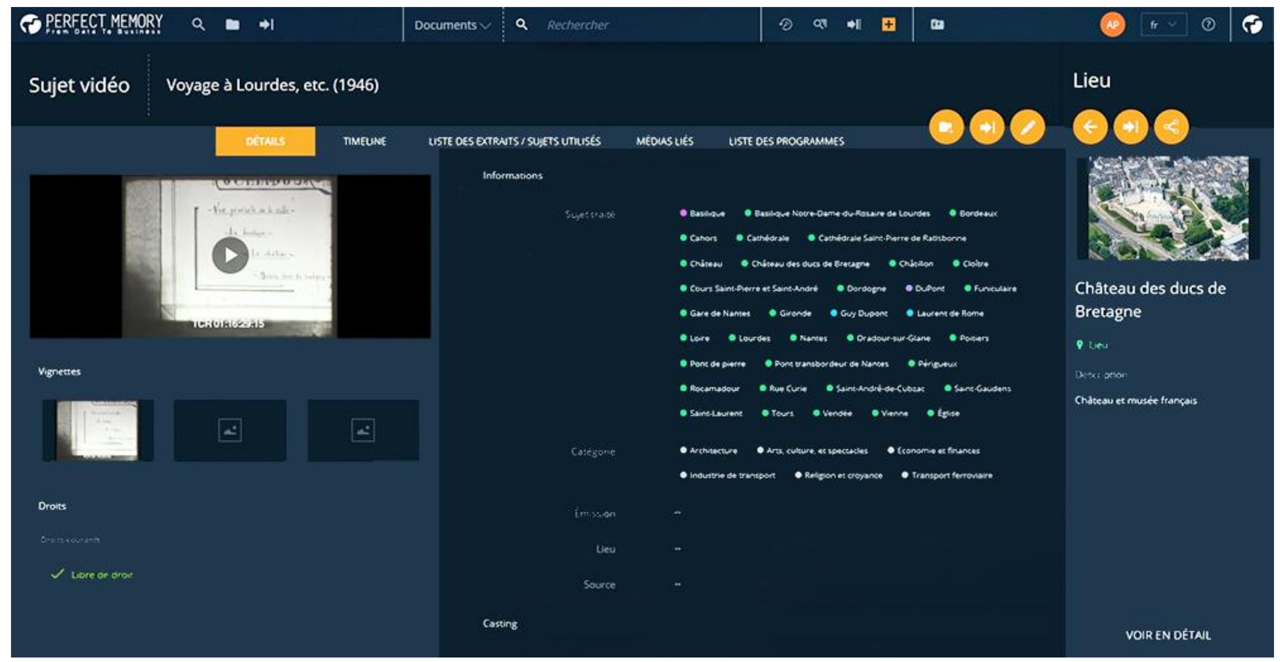
Le processus s'est arrêté net car les données entrantes étaient insuffisantes : aucune piste audio n'a été transmise. En effet, la production familiale étant muette, le document numérique ne comporte pas de piste audio, ce qui est bloquant pour la machine qui suit les règles écrites par les créateurs du logiciel : un document vidéo comporte une piste vidéo et une ou plusieurs pistes audios. Nous identifions, plus rapidement que prévu, une première limite de la machine face au silence des productions familiales.

b) Élévation et enrichissement sémantiques des métadonnées du film

Après avoir appliqué un correctif permettant à la chaîne de traitement de s'achever, nous accédons désormais au document depuis l'interface du logiciel. À l'expérience de consulter le film depuis un logiciel dédié au visionnage se substitue une expérience de consultation enrichie grâce à un double processus : l'élévation puis l'enrichissement sémantiques des métadonnées du document. En effet, l'utilisateur accède au film et peut le visionner tout en naviguant dans les entités sémantiques associées au document.

Les métadonnées historiques du document forment un texte. Celui-ci est analysé par un module de reconnaissance d'entités nommées. Le module est capable d'identifier un ensemble d'objets textuels rassemblés en catégories dont les lieux, personnes, organisations, dates, etc. La base de données d'objets textuels, ou entités, est très fournie et les résultats sont bons quand le nom est exprimé en entier. Le module rencontre néanmoins des difficultés face à certains termes, dont « Notre-Dame-La-Grande ». Le nom complet du bâtiment étant « Église Notre-Dame-la-Grande de Poitiers », le module ne parvient pas à identifier cette expression en tant qu'entité lieu, malgré son statut de monument inscrit à l'inventaire des monuments historiques.

Ensuite, les entités identifiées vont l'objet d'un traitement supplémentaire : la machine vient interroger les bases de données liées et ouvertes sur le Web pour tenter de rapatrier des informations supplémentaires liées à ces entités. Dans notre exemple, « pont transbordeur » possède bien une notice Wikidata, ainsi que « Saint-Laurent-sur-Sèvre »[2]. Dès lors, les métadonnées de ces notices sont rapatriées dans Famille™ et présentées dans l'interface si l'utilisateur clique sur la propriété. Dans le cadre logiciel de Famille™, selon la théorie proposée par Emmanuel Souchier, le document est ainsi incrusté dans l'interface. L'utilisateur a la possibilité de consulter le film et de se renseigner sur les villes qu'a visitées la famille Dupont sans changer de fenêtre. La propriété poly-sémiotique du logiciel-architexte participe ici à l'accompagnement de la découverte du film par l'utilisateur-spectateur.



« Capture d'écran de la vue détail du document « Voyages à Lourdes, etc. » versé sur le logiciel Famille™ (©Perfect Memory 2020) »

[2] https://www.wikidata.org/wiki/Q506412; https://www.wikidata.org/wiki/Q1411972 (URLs consultées le 27/04/2020).

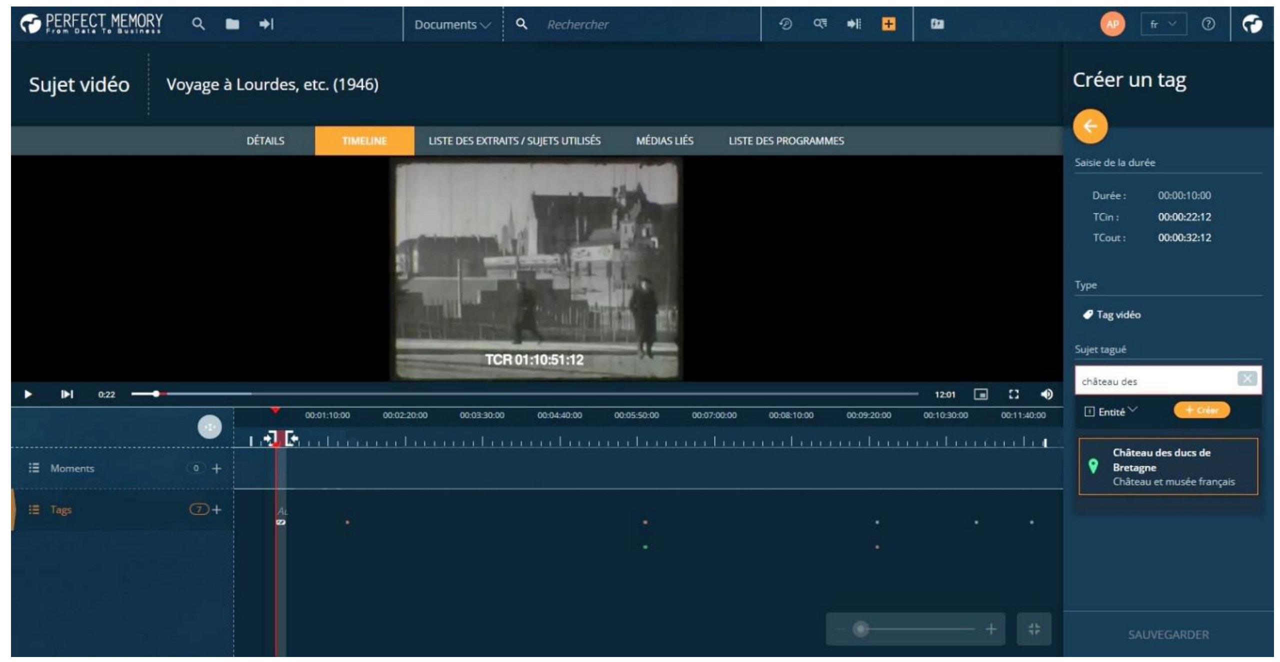
Il convient ici de relever la « petite forme » que constitue l'icône du type d'annotations sémantiques « Lieu », permettant d'associer visuellement l'annotation à son rôle (l'information contextuelle de type géographique). Nous entendons une « petite forme » comme une *« forme médiatique condensée et stéréotypée (méta-forme) qui est mobilisée, automatisée et disséminée dans tout type de contextes pour supporter des gestes culturels et quotidiens typiques »* (Jeanneret, 2014 : 13). La forme sémiotique du marqueur géographique est un élément récurrent des architextes manipulant des informations géolocalisées. La circulation de cette icône « pointeur de lieu » en particulier via les applications de géolocalisation a entériné son sens commun, l'icône désigne désormais de manière unilatérale la teneur géographique de l'information qui lui est associée, comme dans l'architexte étudié. On observe qu'à chaque catégorie d'entité sémantique manipulée dans Famille™, les « maîtres de l'architexte » (Jeanneret et al., 1999 : 106), c'est-à-dire les concepteurs du logiciel, ont attribué une « petite forme » destinée à accompagner l'utilisateur dans sa manipulation des entités.

c) Application de modules de vision par ordinateur

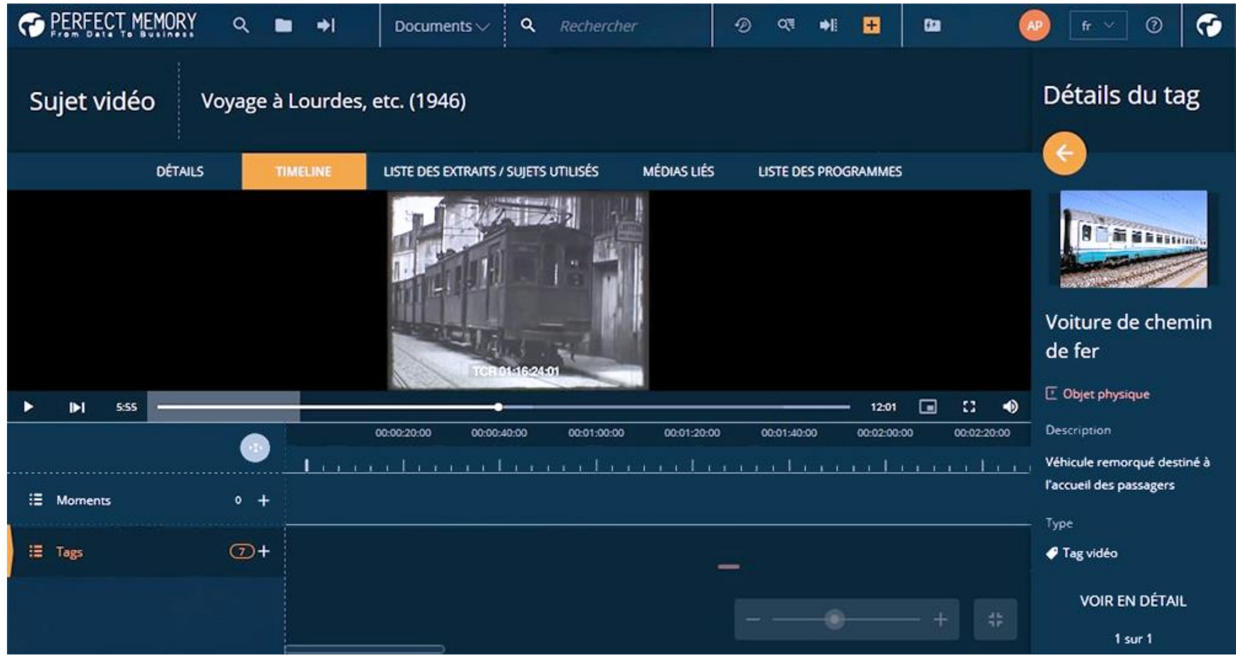
Nous avons vu qu'en analysant les métadonnées fournies, la machine a été capable de rapprocher le film « Voyages à Lourdes, etc. » des concepts « Nantes » ou « Basilique Notre-Dame-du-Rosaire de Lourdes » par exemple. En d'autres termes, la machine sait que le film a pour sujet ces deux lieux. Pourtant, elle n'a pas été capable de les identifier précisément à l'image. Cette action est possible par la mobilisation d'un module de vision par ordinateur (*Computer Vision*). Nous entendons la vision par ordinateur comme une branche de l'intelligence artificielle dédiée à entraîner la machine à analyser, traiter et comprendre des images. Fonctionnalité optionnelle du logiciel Famille™, nous avons obtenu l'application du module sur notre film, afin d'en évaluer la performance : la machine est-elle capable d'identifier des formes et de les qualifier ?

À l'issue du traitement du document, nous observons sept annotations dans la vue destinée à la consultation riche du document (vue *timeline*). Un entretien avec les équipes de conception du logiciel nous permet de découvrir les influences associées à cette vue spécifique qui mériterait une analyse sémiotique à elle seule. Inspirée des bancs de montage audiovisuels, la vue présente dans la même fenêtre un lecteur multimédia et une ligne de temps qui défile en cadence avec la lecture du film. Cette ligne de temps accueille le *chapitrage* et les annotations manuelles et automatiques. Le signe passeur « + » associé au libellé « Tags » offre la possibilité à l'utilisateur d'ajouter lui-même un nouveau tag. Derrière l'action de l'utilisateur qui témoigne avoir identifié « Le Château des Ducs de Bretagne » à l'image en le « tagguant », le logiciel associe au film la notice Wikidata du monument, au moment précis choisi par l'utilisateur, c'est-à-dire aux *timecodes* qu'il a indiqués.

Si l'humain est capable de témoigner dans le logiciel de ses perceptions lors de la consultation du film, la machine peut-elle aussi le faire ? Lors de notre étude sémiotique du film, nous avions identifié 721 plans, comportant chacun au moins un élément d'intérêt. Or, la machine n'a été capable d'identifier que sept éléments d'intérêt lors de son analyse du film. Cette performance médiocre corrobore notre hypothèse : la machine a des difficultés à analyser une production familiale. Néanmoins, nous devons prendre en considération la particularité de la vision par ordinateur. Afin de parvenir à des résultats corrects, la machine doit être entraînée. L'algorithme identifie des formes par rapport à une banque de formes qu'il connaît déjà. À partir de cette banque, il effectue un calcul de correspondance, pondéré en fonction de différents paramètres. Le score obtenu est ensuite transmis au module central du logiciel qui décide si un tag est ajouté. Afin de maximiser la performance du module de vision par ordinateur, nous devrions fournir une banque de centaines d'images des formes que nous souhaitons identifier, à l'instar de bâtiments, d'objets ou de personnes. De même que l'humain peut affiner sa perception en augmentant son bagage par l'étude, la machine peut s'entraîner à reconnaître des formes avec plus de précision. En d'autres termes, pour reconnaître il faut connaître d'abord.



« Capture d'écran de la vue *timeline* : création d'un tag (©Perfect Memory 2020) »



« Capture d'écran de la vue *timeline* : tag produit automatiquement (©Perfect Memory 2020) »

En guise de bilan de notre deuxième étude de cas, le logiciel Famille™ permet à la fois une consultation enrichie des productions familiales grâce aux notices rapatriées mais aussi une action sur les documents. En somme, Famille™ permet l'éditorialisation – *« processus consistant à enrôler des ressources pour les intégrer dans une nouvelle publication »* (Bachimont, 2007b : 21) – des productions familiales.

Conclusion

En plaçant notre analyse d’un corpus de quatorze films dans l’espace de communication précis, la migration de ces documents hors de leur contexte d’origine, nous sommes parvenus à extraire des catégories de marqueurs, baptisés « documentarisant ». Ils constituent, pour l’humain, des points d’entrée dans la réception de la production familiale mais aussi dans sa description. Ces marqueurs sont venus enrichir le code informatique du logiciel Famille™, d’abord dans son modèle de données (*back end*) afin d’améliorer la performance des modules d’analyse automatique de films, puis dans son interface utilisateur (*front end*) afin de fournir à l’humain la capacité de visualiser les marqueurs associés au film et d’en ajouter de nouveaux.

Si nous circonscrivons le périmètre d’interprétation de l’humain et de la machine au mode documentarisant, nous pouvons affirmer que, dans l’espace de communication de migration des productions familiales hors de leur contexte d’origine, l’un ou l’autre des acteurs peut interpréter les productions familiales muettes. Dans ce mode précis, la machine parvient aussi bien que l’humain à pallier l’absence de bande sonore. Or, il est possible d’identifier d’autres modes appliqués à l’interprétation de ces archives, au sein du même espace de communication. Le film de famille n’est pas qu’appréhendé pour sa valeur documentaire. Qu’en est-il de sa valeur esthétique ou cinématographique par exemple, défendue par les cinéastes-vidéastes amateurs ? Si nous revenons au cercle familial, le silence empêche-t-il le récit mémoriel de prendre place lors du visionnage ? D’autres modes sont ainsi à découvrir, nous admettons ainsi n’avoir répondu qu’à un seul des aspects par lesquels appréhender les productions familiales.

Revenons à la dichotomie homme-machine. Si l’humain parvient à interpréter les productions familiales grâce à son bagage notamment, selon notre hypothèse, en identifiant des marqueurs documentarisant, la machine parvient également à produire ses propres marqueurs, entités bénéficiant souvent de notices encyclopédiques sur le Web sémantique. En d’autres termes, l’humain et la machine sont capables d’identifier des lieux, des objets voire des personnes à l’image. Néanmoins, si l’image donne à voir, la machine n’est pas capable, sans entraînement préalable, de qualifier les formes perçues. Entraîner la machine à reconnaître les personnes à l’image des films de famille nécessiterait une banque d’images portraits, à partir de laquelle la machine effectuerait des comparaisons pour chaque forme perçue. S’il existe des banques d’images de personnes célèbres, il n’en est rien pour les personnes inconnues. Les productions familiales préservées sont souvent des images rescapées, uniques traces de ces vies.

Par ailleurs, du point de vue éthique, a-t-on raison de vouloir « augmenter » ces documents avec des modules d’intelligence artificielle ? Ne sont-ils déjà complets du point de vue de la propriété d’authenticité de l’archive ? Interroger ces mouvements de lèvres et ces regards caméras et produire ces paroles envolées constituent un défi technique, à l’instar de la colorisation des photographies du XIXème siècle. Or, manipuler un pixel n’équivaut pas à manipuler un morphème. De même, l’enjeu en vaut-il la chandelle ? À quoi bon faire taire la poésie des lèvres muettes ? Continuons d’imaginer les paroles adressées à l’homme derrière la caméra et partageons, par procuration, ce moment familial d’un autre temps.

Bibliographie

Bruno Bachimont, *La présence de l'archive : réinventer et justifier* , dans Intellectica, n°53-54, 2010, pp. 281-309. [en ligne] hal.archives-ouvertes.fr.
Bruno Bachimont, *Ingénierie des connaissances et des contenus : le numérique entre ontologies et documents*, Paris, Lavoisier, 2007 [a].
Bruno Bachimont, *Nouvelles tendances applicatives de l'indexation à l'éditorialisation* », in Patrick Gros (dir.), *L'Indexation multimédia*, Paris, Hermès, 2007 [b].
Roland Barthes, *Rhétorique de l'image*, in *Communications, n˚4,* Paris, Seuil, 1964.
Pierre Bourdieu, Luc Boltanski, Robert Castel, Jean-Claude Chamboredon, *La Photographie, un art moyen*, Paris, Éditions de Minuit, 1965.
Pierre Bourdieu, *Ce que parler veut dire*, Paris, Fayard, 1982.
Pierre Breton, David Le Breton, *Le silence et la parole, contre les excès de la communication,* Paris, Éditions Érès, 2009.
Etienne Candel, Valérie Jeanne-Perrier, Emmanuel Souchier, *Petites formes, grands desseins. D'une grammaire des énoncés éditoriaux à la standardisation des écritures*, in Jean Davallon (dir.), *L'Economie des écritures sur le Web*, Paris, Hermès Lavoisier, 2012, pp. 135-166.
Marc Ferro, *Cinéma et Histoire*, Paris, Folio, 1993.
Benjamin Fondane, *Écrits pour le cinéma. Le muet et le parlant*, Paris, Plasma, 1984.
Erving Goffmann, *Les cadres de l'expérience*, Paris, Éditions de Minuit, 1991 (1ère édition 1977).
Yves Jeanneret, Emmanuel Souchier, *Pour une poétique de l'écrit d'écran*, in *Xoana*, n°6, Paris, Jean-Michel Place, 1999, pp. 97-107.
Yves Jeanneret, *Y a-t-il vraiment des technologies de l'information ?* Lille, Éditions universitaires du Septentrion, 2000.
Yves Jeanneret, *Critique de la trivialité : les médiations de la communication, enjeu de pouvoir*, Paris, Éditions Non Standard, 2014.
Martine Joly, *Introduction à l'analyse de l'image,* Paris, Nathan, 1993, Paris, 2e éd. Armand Colin, 2009.
Krzysztof Kieslowski, *Amator*, Tor Production, 1979.
Emmanuel Levinas, *Parole et silence : et autres conférences inédites* au Collège philosophique, Paris, Grasset, 2011, vol. 2.
Roger Odin, *Rhétorique du film de famille*, in *Rhétoriques sémiotiques*, Revue d'Esthétique, n°1-2, Paris, UGE, 10/18, 1979, pp. 340-373.
Roger Odin (dir.), *Le cinéma en amateur*, in *Communications*, n°68, 1999.
Roger Odin, *Les Espaces de la communication : Introduction à la sémio-pragmatique*, Paris, PUG, 2011.
Isabelle Raviolo, *L'Épreuve du silence*, dans Implications philosophique, 12 mai 2014. [en ligne] www.implications-philosophiques.org.
Emmanuel Souchier, Yves Jeanneret, *Écriture numérique ou médias informatisés ?* in *Dossier pour la science*, hors-série n°33 octobre/janvier 2002, pp. 100-105.
Natacha Thiéry, *La parole dans le cinéma muet. Quelle écoute pour le spectateur ?* in *Labyrinthe*, n°7, 2000, pp. 125-142. [en ligne] https://doi.org/10.4000/labyrinthe.807.
ùMatteo Treleani, *Recontextualisation : ce que les médias numériques font aux documents audiovisuels*, in *Réseaux*, vol. 31, n˚177, 2013, pp. 233-258.
Paul Verhaegen, *Les dispositifs techno-sémiotiques : signes ou objets ?* Hermès, La Revue, n°25, 1999/3, pp. 109-121.
Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire. Essai d'épistémologie*, Paris, Seuil, 1971.

Enjeux entre la « Fashion-Tech » & le silence : étude des cas dans le champ médical

Omar Taktak

taktakomar@yahoo.fr

Docteur en Arts plastiques et Sciences de l'Art - Université Paris 1 Panthéon Sorbonne France, Maitre-Assistant de l'Enseignement Supérieur en Arts et Métiers (spécialité Habillement) - Institut Supérieur des Arts et Métiers de Sfax (ISAMS) Université de Sfax Tunisie.

Mariem Bedbabis

mariem.bd1@gmail.com

Styliste / Designer Textile, Diplômée d'un Master professionnel en design Textile / Habillement - Institut Supérieur des Arts et Métiers Sfax (ISAMS) Tunisie, étudiante en Master de recherche (Mastérante) en design produit - Institut Supérieur des Arts et Métiers Sfax (ISAMS) Tunisie.



Introduction

À l'ère de l'industrie 4.0, l'industrie de la Mode subit des changements à grande échelle en conséquence directe de l'émergence des nouvelles technologies et de leur impact sur la santé et le bien-être humain. Sauf que les fonctions des vêtements sont multiples, allant de la protection, la pudeur, et l'identification, jusqu'à l'interaction avec les autres et avec le corps humain, donnant au mot confort et bien-être une toute nouvelle signification radicale.

Les récents progrès de la technologie vestimentaire et les innovations dans le textile sont allés jusqu'à affecter la façon dont nous vivons notre environnement, mais quels enjeux avec le silence ? Le but de cette étude est double. Le premier c'est comment la Mode en tant que phénomène social représente des formes de silence. Le deuxième objectif de l'étude, s'agit d'étudier comment la *« Fashion-Tech »* en tant que phénomène à croissance rapide, sera un jalon pour la santé et le bien-être des personnes, ainsi que son rôle dans la manifestation du silence.

La mode est un phénomène sociétal

« La mode est avant tout un art du changement »[1].

Lorsque nous rencontrons une personne pour la toute première fois, la principale information que nous percevons d'elle est son apparence physique, particulièrement ce qu'elle porte comme vêtement. Objet esthétique, objet d'usage, témoin précieux des époques et des coutumes, ce dernier est, d'abord, une nécessité pour se couvrir et se protéger des aléas climatiques. L'écrivain britannique Thomas Carlyle (1795-1881) soulignait que *« l'Homme a besoin de vêtements pour se protéger de la chaleur, du froid, de la pluie, de la neige et de l'insolation »* (Carlyle, 1957, parie I, chap. VI).

Également, ce même vêtement est une affiche pour se présenter, s'exposer aux yeux d'autrui. D'un bref coup d'œil, nous pouvons évaluer le type d'une personne, ou bien nous pouvons deviner son milieu social, sa personnalité, son tempérament, ses qualités et ses défauts. C'est dans ce sens que le besoin d'apparence est traduit par la naissance de la notion de Mode. Notons que le vêtement ne va pas sans Mode et vice-versa. Bref, la Mode rime avec le vêtement.

Quelle définition peut-on donc donner à la « Mode » ? La question est encore en quête de réponse claire et précise, tant le terme est polysémique. *« La Mode est versatile autant que peut l'être sa définition »* (Fouchard, 2005, p.5) précisait Gilles Fouchard (né en 1955), associé-dirigeant d'une société française spécialisée dans la création de textiles. On pourrait simplifier en définissant la mode en tant que vague d'innovation et d'originalité. En rupture avec la tradition, c'est un précieux indicateur de l'évolution de notre société.

D'où vient, alors, le mot « mode » ? Dérivé du substantif latin *« modus »*, la mode est la manière, la façon d'être qui exprime une transition. Selon le Dictionnaire de L'Académie française (1935), *« la mode est une manière de voir et d'agir »* (Fouchard, 2005, p.5). Ce terme désigne également *« une manière d'être passagère ('' la mode vestimentaire '', '' être à la mode ''), ou une façon de faire »* (Lercher, 1985, p.254), de vivre dans une société et de sentir sa propre unicité comme individu bien vêtu, bien civilisé et bien intégré.

Dans le cadre du domaine vestimentaire, la Mode montre toutes les habitudes passagères en relation avec les modèles esthétiques de la société en matière de textiles, mais elle comporte, également, d'autres formes de produits et domaines, à savoir : le maquillage, le parfum, la beauté, etc. La Mode vestimentaire reste « la vogue du moment» qui constitue autant de synonymes. Et si elle indique, communément, l'actualité et la nouveauté, elle est aussi l'expression de ce qui est chic, snob ou tout simplement du bon goût. D'une part, elle exprime la fantaisie, d'autre part, elle annonce un succès de goût et du caprice. Ce qui est « à la Mode », c'est ce qui a plu d'abord à quelques personnes puis à tout le monde.

Par ailleurs, la mode ne se limite pas de décrire nos habitudes vestimentaires, elle exprime, de plus, des courants culturels qui affectent le design, l'architecture, les voyages, la littérature, la musique, la cuisine.

Paradoxalement, la Mode représente également le reflet des usages, des us et des coutumes ; c'est-à-dire, elle s'inspire souvent des formes et des matériaux du passé, afin de créer des nouveaux styles. Elle exprime l'engouement, le succès et le caractère communicatif. Ceux-ci se traduisent tout particulièrement par l'emploi des anglicismes comme *« look »* ou bien *« Fashion »*, par exemple.

[1] John Galliano, cité par Julien Bellver, « Faut-il changer d'opérateur », in *Mobiles magazine n°65*, Paris, éd. Oracom, octobre 2003, p. 30.

Cette mobilité dans le temps ne peut que renforcer l'historique de la Mode même dans un cadre lointain avant même l'invention du mot « mode » dans le langage humain.

Le vêtement serait-il un langage muet ?

Dès ses premières apparitions sur terre, l'Homme aimait s'orner de pagnes végétaux, de plumes et de breloques de toutes sortes. Il a utilisé le vêtement comme une deuxième peau pour qu'il soit protégé des intempéries dans les climats froids et/ou chauds.

Selon le dictionnaire le Petit Robert, le vêtement se définit comme un produit *« des objets fabriqués pour couvrir le corps humain, le cacher, le protéger, le parer (coiffure, chaussures, linge, habits et accessoires) »*[2]. D'après cette citation nous distinguons que le vêtement a été utilisé non seulement dans un but de protection contre les rigueurs du climat, mais il était une surface de tissu qui visait à cacher une partie du corps humain : c'est la pudeur. De cela, une multitude de questions vient entourer notre dessein de recherche : qu'est-ce qu'un vêtement ? Pourquoi portons-nous des vêtements alors que nous naissons tous totalement nus ? Le vêtement est-il un objet d'identification ? Le vêtement est-il un langage muet ?

Comme défini précédemment dans ce texte, le vêtement est un assemblage de formes, de styles, de couleurs et de matériaux qui nous colle à la peau et qui nous permet d'être affichés. *« Il est habit avec lequel on s'identifie au point de ne pouvoir s'en séparer, le vêtement qui colle à la chair. Il est si bien incrusté en nous que l'on est devenu lui »* (Descamps, 1972, p.22). Alors, cet objet, en tant que facteur d'identification, permet, de prime abord, d'appartenir à de divers groupes de classement (village, ville, pays, bébé, jeune, vieux, etc.). Nathalie Bailleux (historienne française) et Bruno Remaury (professeur français de communication à l'IFM Paris) expliquaient dans leur livre « Modes et vêtements » : *« le vêtement nous renseigne sur son porteur. Il nous indique d'abord la provenance géographique : sari des hindous, boubou des Noirs. Le costume normal celui qui n'aura aucune valeur de signe distinctif dans la région où il est porté, en prend une dès qu'on voyage. Le vêtement indique aussi les différences de statuts, hommes et femmes, enfants, adultes et vieillards »* (Bailleux - Remaury, 1995, p.57). Il permet ainsi de classer les membres d'un groupe social en fonction de leur rapport de force : dominants et dominés. Les comportements des uns auront une incidence sur les comportements des autres. Dans ce contexte, *« le comportement vestimentaire est un moyen d'identification, par excellence »* (Najar, 1995, pp.399-406), disait la professeure à l'Institut supérieur des sciences humaines de Tunis, Sihem Najar.

En définitive, le vêtement a passé d'un rôle d'habitacle à un rôle social de premier ordre, il offre à chacun de nous la possibilité de se distinguer ou d'être distingué, de se reconnaitre face à ses pairs, de signaler son identité (sexe et âge), sa religion et sa classe sociale, etc. En bref, il parle de nous. Il nous laisse communiquer en silence, car il exprime *« un discours muet que nous tenons aux autres pour les avertir de ce que nous sommes et ce que nous aimons »* (Descamps, 1979, p.89).

La Mode passe en mode silence

Depuis quelques mois, nous sommes devenus entièrement paralysés, car un *évènement brusque* et imprévu s'est imposé à nous et parvenu à perturber notre vie. En ce temps, le monde vit des moments de silence que jadis nous ne l'avons jamais vécu dans notre ère moderne. En fait, un état de panique universelle qui impose ses restrictions d'isolement à cause du nouveau coronavirus, apparu en Chine

[2] *Le Petit Robert ; Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, éd. Le Robert, 1984, p.2085.

en décembre 2019. Baptisée, également, « *Covid-19* », cette pandémie a envahi la planète et a mis fin des bourdonnements confus de la race humaine. Nous sommes arrivés dans une situation où le monde se manifeste inanimé, sans vie et silencieux. Ce silence inattendu du confinement pourrait être entendu comme l'absence de mouvements.

Par ailleurs, l'eco-acousticien et l'enseignant-chercheur français au Muséum national d'Histoire naturelle à Paris (MNHN) Jérôme Sueur certifiait que *« le confinement de l'épidémie de ''Covid-19'' réduit nos activités, notamment nos déplacements […]. Ainsi s'amenuise le bruit de notre société agitée et revient le chant printanier des oiseaux amoureux. Il suffit d'ouvrir nos fenêtres pour s'apercevoir que le silence est revenu et que s'entend la nature »*[3]. C'est un calme solennel et un majestueux silence des espaces, qui remplit l'âme d'un sentiment auguste, aussi d'un étonnement qui touche à l'effroi. Et commel'affirmait le philosophe et le pédagogue d'origine bulgare Michaël Omraam Aïvanhov (1900-1986) *« Le silence peut exprimer l'arrêt de tout mouvement, l'absence de vie, […] »*[4].

Puis, pour comprendre davantage ce silence mondial, le professeur de sociologie à l'Université de Strasbourg David Le Breton livrait sa vision d'une société saturée de sons, victime de ce qu'il nomme la tyrannie de la communication. Pour lui, le silence *« devient une forme d'opposition quand on se tait de manière délibérée pour traduire un refus, une résistance personnelle à quelqu'un ou à une situation. Mais la possibilité de se taire se perd lorsqu'une société est mise sous le joug et réduite au silence : surveillance de la population, emprisonnement, exil, mise en quarantaine, sont des moyens de contraindre la parole à l'insignifiance, à la solitude »* (Le Breton, 1997, p.10).

Cette forme d'opposition se manifeste chez la plupart d'entre *nous* : personne ne déteste d'être élégant et sublime, on aime tous sortir faire des courses et/ou suivre les dernières tendances de la Mode. Néanmoins avec ce début de *printemps perturbé* de l'année 2020, *nous* avons été *obligés* de rester en pyjamas, c'est pour cette raison que *« La mode passe en mode silence »*[5] comme l'affirmait la journaliste et l'écrivaine française Sophie Fontanel. En outre, les rideaux des magasins et boutiques, y compris les enseignes d'habillements, sont tirés depuis plusieurs semaines, les *« fashion weeks »* étant annulées. De plus, les commandes en ligne sont en chute à la faveur des produits agroalimentaires et sanitaires, etc. Comme exemple, nous visualisons cette photographie (ci-après) prise le mercredi 18 mars 2020 par le Photographe français Mathieu Menard et montrant nettement l'absence de vie au sein des grands magasins de vêtements sis à l'avenue des « Champs-Élysées », étant surnommée « la *plus* belle avenue du monde ».

Cette illustration diffuse le début de confinement et reflète le silence total dans les espaces publics, les rues, les avenues, les magasins, les boutiques de Mode de Paris qui ont été désertés de ses passants et de ses clients fidèles.

Somme toute, il ne faut pas ainsi, négliger notre monde qui souffre de cette guerre, qui se prépare à une crise économique majeure et unique, dont on ne peut mesurer l'impact pour l'instant et ses conséquences sur le corps social à court et long terme. Certes, il n'est pas facile de lever la tête pour

---

[3] Jérôme Sueur, *The Conversation : Dans le silence du virus : quels effets sur les êtres vivants ?* [En ligne]. Consulté le 02 Avril 2020. Disponible sur isyeb.mnhn.fr.

[4] Christophe H., *Les citations de Michael Omraam Aïvanhov* [En ligne]. Consulté le 04 Avril 2020. Disponible sur www.medium-guerisseur.info.

[5] Sophie Fontanel, *La mode passe en mode silence* [En ligne]. Consulté le 04 Avril 2020. Disponible sur www.nouvelobs.com.

porter le regard au loin, mais ce qu'on peut l'affirmer c'est que la Mode va récupérer sa place après la fin de cette crise.



Louis Vuitton : magasin phare, situé dans le quartier Champs Elysées, le 101 avenue des Champs-Élysées, 75008 Paris, France.

Enjeux mode, luxe et technologie

La Mode, telle qu'on la connaît aujourd'hui, porte d'immenses challenges à venir. Elle est parmi les domaines les plus touchés par l'incertitude économique mondiale ainsi que par les tendances distinctes et les changements industriels. Or, les grandes promesses de l'industrie 4.0 s'agit de fournir des nouvelles occasions d'affaires en intégrant les innovations numériques et technologiques, afin de séduire les consommateurs avec des produits uniques, personnalisés et durables à travers l'exploitation des connaissances digitales qui servent à inventer et réinventer le secteur de la Mode.Par ailleurs, les recherches se focalisent autour des technologies avancées qui pourraient simplifier notre mode de vie ou encore améliorer notre bien-être. En fait, la technologie est au cœur de l'innovation de la Mode et du luxe : nous commençons par les machines de découpe ultra sophistiquée, en passant à des logiciels de Conception Assistée par Ordinateur (CAO) et des logiciels de Fabrication Assistée par Ordinateur (FAO), et en terminant par la suite par des services intelligents (impression trois dimensions, *wearables*, textiles intelligents…).

En effet, la technologie change très rapidement et les fabricants qui possèdent de nouvelles technologies innovantes, ferment leurs portes à de nombreuses *startups* dans la mesure où produire en petite quantité coûte très cher et il est souvent difficile d'obtenir des échantillons ou prototypes. Or, au milieu de ces évènements, la *« Fashion-Tech »* pose des questions éthiques concernant le développement durable, c'est parce que le souci environnemental est là encore, en toile de fond. On n'oublie jamais que les vêtements sont classés comme deuxième pollueur au monde.

Toutefois, il semble que la fonctionnalisation qu'offre la *« Fashion-Tech »* sera évidemment, une réponse importante aux enjeux du développement durable. Et cela tient une partie de logique, car les vêtements plus utiles, plus adaptés aux besoins du consommateur et plus polyvalents, deviendront plus durables, moins jetables et moins interchangeables. Il ne fait aucun doute que la Mode constitue un véritable terreau d'innovation, allant bien au-delà de ces industries en plaçant la technologie en son cœur qui aide et sublime les créations vestimentaires, voire offre de nouveaux fonctionnements.

Mais quand on parle de création et de créativité, on parle systématiquement de l'imaginaire, alors qu'en réalité, la technologie est devenue coupable en ce qui concerne l'imaginaire.

Dans ce contexte Pascal Morand disait que : *« Quand on parle du lien entre imagination et technologie, il faut préciser qu'il va dans les deux sens. Parce que la technologie en elle-même émane d'abord de l'imagination. Mais nous sommes maintenant bien au-delà de cette approche rationnelle traditionnelle. C'est un nouveau facteur issu du XXIème siècle »*[6]. C'est parce que les technologies se focalisent plutôt vers le côté du fonctionnement en négligeant quelque peu les dimensions esthétiques, autrement dit, la valeur émotionnelle qui plaît les consommateurs. Or, ici vient le rôle des designers d'adhérer leurs arts à la technologie pour créer le triangle sacré « science, art et technologie ». Pour autant, cela n'empêche pas de considérer la *« Fashion-Tech »* comme un facteur considérable de « puissance douce », un terme étant pris dans le sens analogue à celui de *« Soft Power »*. En fait, l'intégration de l'innovation fonctionnelle et de la création dans un vêtement de Mode technique porte d'autant mieux ses fruits à travers un écosystème d'affaires soutenu par les gouvernements, et caractérisé par une dynamique inter-entrepreneuriale et organisationnelle apportant souvent un potentiel accru de compétitivité.

Dans ce contexte, Mercédès Erra, est une femme d'affaires française et fondatrice de l'agence de pub iconique (BETC) disait : *« Nous nous engageons pour cet écosystème en créant le BETC Startup Lab, pour sensibiliser les startupers au pouvoir de la marque. Pour nous, l'accélération arrive quand on aide les startups à devenir des marques et à passer à une autre échelle, plus durable et plus essentielle dans la vie des gens »*[7].

Les nouvelles technologies ont incontestablement bouleversé notre manière de communiquer et notre rapport à l'autre. Ici, l'information se déplace à la vitesse de la lumière. Les marques utilisent l'ensemble des moyens techniques et innovants, mis à leur disposition comme les plateformes digitales (réseaux sociaux, etc.), pour se rapprocher à leurs communautés qui veulent interagir.

Les consommateurs s'inquiètent de leur apparence en public et sur les réseaux sociaux, ainsi que de la perception des biens qu'ils achètent et possèdent. Ici, le rôle du consommateur s'est changé de l'observance passive à la domination activée, on l'appelle *data-client*. Également, les marques qui veulent prendre part au développement d'une *« Fashion-Tech »* éthique doivent agir pour donner vie à une Mode innovante et consciente des enjeux de son temps. Il n'est d'ailleurs pas toujours facile d'appréhender ces nouvelles technologies et ces nouveaux outils de communication. C'est parce qu'il n'est pas facile de s'adapter aux besoins de la génération Y (des personnes nées entre le début des années 80 et la fin des années 90) qui, au moment qu'elle entend quelque chose, puis voit autre chose, oublie ce qu'elle avait entendu. Notre génération ne veut pas être désignée comme telle. En fait, l'idée c'est de s'imposer, mais aussi d'affirmer le « moi » en tant que multiplicité d'êtres, ayant ingurgité des milliers de cultures. C'est pourquoi nous plaçons beaucoup d'espoirs dans ce que la technologie peut nous aider à apporter pour un monde meilleur.

Enfin, même si notre but est d'assurer notre identité dans une plateforme d'expression durable, on devient d'une manière ou d'une autre, emprisonné dans une bulle technologique, incapable de se

---

[6] Pascal Morand, Clara Daguin, Bradly Dunn Klerks, *Imaginaires & créations de la Fashion-Tech*, [En ligne]. Consulté le 07 Avril 2020. Disponible sur www.premierevision.com.
[7] *La French Tech : Dossier de présentation, financée* par le *Programme d'investissements d'avenir* (PIA), novembre 2013, p. 8. [En ligne]. Consulté le 21 Avril 2020. Disponible sur www.economie.gouv.fr.

taire, mais encore incapable d'écouter. Alors, le silence, dans cette ère d'*ultra-connexion,* devient une action particulière si difficile à réaliser.

Les *Wearables « e-textile »* technologies à l'épreuve de la spiritualité

Le tsunami digital a balayé notre quotidien, les repères fondateurs de la société ont dilué dans ce monde technologique qu'on nous fabrique. Nous manquons de définitions, d'études de cas, d'analyse des notions de base, et l'absence de consensus moral, alors que les chercheurs dans les deux domaines de la Mode et de la technologie ne cessent de chercher à atteindre de nouveaux effets comme celle de la spiritualité.

La technologie et la spiritualité n'ont jamais été proches. Ce sont deux concepts de différents fondements. C'est un fait : à première vue, il semble impossible d'établir une relation entre le matériel et l'immatériel, c'est une démarche surprenante tant ces deux éléments semblent s'exclure par nature, mais l'artiste néerlandaise Danielle Roberts *(Awareness Lab),* adopte un autre point de vue, qui s'agit de positionner la thématique de la spiritualité dans l'univers des *« wearables »* à travers la création d'une blouse connectée. Celle-ci enregistre, affiche et analyse les données du corps en cours de la méditation.

Au préalable, la méditation est, dans une simple définition est l' : *« action de réfléchir, de penser profondément à un sujet, à la réalisation de quelque chose »* (Cheppe-Dourte, 2013, p.30). C'est un exercice spirituel mis en œuvre par les anciens, considérer aussi comme une pratique mentale, qui consiste à chercher dans l'intériorité de la personne, la vacuité de l'esprit, la connaissance, l'amélioration et la transformation de soi, ainsi, la recherche de différents états de conscience, de l'apaisement progressif du mental, ou tout seulement, une simple relaxation.

Cependant, la méditation est fondée sur diverses techniques telles que l'attention à la respiration, le savoir de s'assoir, le silence, la concentration, et autres. Or, toutes ces techniques traditionnelles incitent l'artiste Danielle Roberts qui fait la méditation depuis 20 ans, à inventer et à innover un costume de méditation de haute technologie portant le nom *« the Silence Suit »* traduit en français « le costume de silence ». Cette création vestimentaire sert pour inviter les gens à explorer l'importance du silence dans une pratique de méditation pour être la nouvelle technique contemporaine, qui influe la pratique de la méditation. Dans ce contexte, Roberts disait que : *« Pendant des milliers d'années, les gens ont utilisé de nombreuses techniques pour influencer et optimiser leur pratique de la méditation, de l'encens aux oreillers en passant par les mantras. Je veux explorer comment les techniques contemporaines peuvent contribuer à une méditation plus profonde. L'objectif final est de rendre la route vers la perspicacité et la compassion plus douce et de soulager la souffrance du plus grand nombre de personnes possible »*[8].

Conçu en collaboration avec des designers, des scientifiques, des entreprises, des étudiants et l'Université Design Lab de Twente (Pays-Bas) ; le but de ce costume est d'influencer l'activité méditative de la personne en changeant positivement son environnement. Il est ainsi, capable de mesurer la corrélation entre les fonctions corporelles, la qualité de la pratique de la méditation, les facteurs environnementaux, et aide finalement son porteur à s'épanouir et à se développer grâce à la perspicacité et à la conscience. *« Soutenant la spiritualité par la technologie, nous explorons le Silence Suit,*

[8] Kimberley Mok, *Le costume de silence portable aide à créer « l'expérience de méditation parfaite»,* [En ligne]. Consulté le 20 Avril 2020. Disponible sur thenewstack.io.

une tenue de méditation de haute technologie équipée de capteurs biométriques et environnementaux »[9].




Meditation Lab est un projet de l'artiste / designer / innovatrice Danielle Roberts.
C'est un projet baptisé : « *silence suit* », 2018.

Le costume s'agit d'une blouse à capuchon de couleur Camel, ressemblant aux vêtements liturgiques des nonnes et des moines (la coule), il est à la base fabriqué à partir de matériaux naturels (la laine pure et un mélange viscose / modal) et leurs boitiers sont imprimés avec du *PLA (Polylactic Acid)*, un filament fait avec de l'acide lactique. En outre, il est considéré comme costume durable et éthique, qui sert à aider les méditants à acquérir un aperçu et une prise de conscience des moindres détails sous-jacents à leur pratique de méditation.

En fait, ce qui distingue le « *silence suit* », c'est qu'il le premier *« wearable »* qui donne une image complète sur la condition physique et sur les facteurs environnementaux pendant la méditation, à travers 11 capteurs qui mesurent une variété de paramètres pertinents pour une correcte pratique de méditation tels que ;
Un capteur de fréquence cardiaque pour mesurer les battements cardiaques du médiateur.
Un accéléromètre mesurant la posture, car l'immobilité est cruciale pour approfondir le processus de méditation.
Un capteur d'étirement conducteur qui mesure la respiration dans la poitrine et l'abdomen, car la pratique de « suivre son souffle » est un point d'ancrage important pour son attention pendant la méditation, permettant à son esprit de se détendre et de ne pas être trop distrait.
Un capteur de pression entre les doigts du porteur qui indique la force exercée lorsque le méditant chevauche ses doigts pendant la posture méditative. D'ailleurs, quand la pression est trop forte, cela signifie que la personne est trop tendue.

Ainsi, le « *silence suit* » dispose d'une connexion sans fil avec le logiciel qui lui appartient « *Data-server* » connecté à une unité d'éclairage intelligent qui peut changer de couleur pendant la session de méditation. Par exemple, la lumière chaude et blanche apporte la relaxation. Une lumière fraiche et blanche est propice à la mise au point, afin qu'il puisse être connecté à une lumière LED sans fil, portable et rechargeable qui peut répondre dynamiquement aux données du méditant.

A ce sujet, Danielle Roberts déclarait que : *« The Silence Suit consiste en une plate-forme logicielle propriétaire - le Data-server. Il stocke et analyse des données de méditation qualitatives et*

[9] Muchaneta Kapfunde, *La combinaison Silence, une méditation portable qui vous donne un contrôle complet sur vos données*, [En ligne]. Consulté le 19 Avril 2020. Disponible sur fashnerd.com.

quantitatives. A l'aide d'un algorithme, le système apprend à mieux connaître le méditant au fil du temps »[10]. En fait, l'enregistrement des données de méditation qualitatives et quantitatives permet, également, aux utilisateurs de peaufiner davantage leurs expériences, de baliser des informations sur les sessions ou d'afficher des graphiques de la session précédemment enregistrée afin de les comparer, pour glaner des informations sur l'évolution de sa pratique. *« […], En utilisant la technologie de l'Internet des objets, le serveur de données ajuste automatiquement le facteur environnemental pour créer l'expérience de méditation parfaite »*, expliquait l'artiste Danielle Roberts.

Conclusion

La fusion entre la Mode et la technologie est en cours, autrement dit, la « *Fashion-Tech* » et l'apparition des créations de vêtements fonctionnels élégants comme celle des textiles techniques connectés, des matériaux durables, et des applications personnalisées, se frayant un chemin dans l'écosystème et se prépare un nouveau monde éthique. En effet, les principales innovations des vêtements intelligents et des *wearabels*, ont connu un développement important ces dernières années. Et comme nos vies « réelles » se mélangent de plus en plus à une existence virtuelle, de nombreux designers ont expérimenté et repoussé les limites de la portabilité. Le résultat de tout cela nous offre un secteur rationalisé tout en offrant simultanément plus d'options que jamais auparavant.

L'objectif principal de cet article était de fournir un aperçu sur les possibilités et les enjeux émergents des vêtements, qui se caractérisent par des capacités techniques et numériques, ainsi de montrer comment la technologie avancée, et les composants innovants permettent de fournir un produit avec des capacités actuellement inconnues dans l'industrie de la Mode, voire une expérience hyper-personnalisée. Et le cas « *silence suit* » était un champ propice et même holistique, qui combine entre les différentes fonctions et les différentes caractéristiques.

Bibliographie

Nathalie Bailleux et Bruno Remaury, *Modes et vêtements*, Paris, éd. Gallimard, Coll. Découvertes Gallimard, 1995.
Thomas Carlyle, Sartor Resartus : La philosophie du vêtement, Paris, éd. Aubier Montaigne, 1957.
Vincent & Marie-Hélène Cheppe-Dourte, *Changer notre vie en 100 jours : cahier pratique*, Paris, éd. F. Lanore, 2013.
Marc-Alain Descamps, *Le nu et le vêtement*, Paris, Éditions Universitaires, 1972.
Marc-Alain Descamps, *Psychologie de la Mode*, Paris, PUF, 1979.
Gilles Fouchard, *La Mode*, Paris, éd. Le Cavalier Bleu, Coll. « Idées reçues », 2005.
David Le Breton, *Du silence*, Paris, éd. *Métailié*, Coll. « Traversées », 1997.
Alain Lercher, *Les Mots de la Philosophie*, Paris, éd. Belin, Coll. « Le français retrouvé n°11 », 1985.
Sihem Najar, *Comportement vestimentaire et identification au pluriel*, in Sociétés, *n°50,* Bruxelles, éd. De Boeck Université, 1995.

[10] Muchaneta Kapfunde, *La combinaison Silence, une méditation portable qui vous donne un contrôle complet sur vos données*, [En ligne]. Consulté le 19 Avril 2020. Disponible sur fashnerd.com.

Des arts silencieux : modalités du silence et expériences poétiques du coloris

Guy Lecerf

guylecerf@club-internet.fr

Professeur émérite de l'Université de Toulouse Jean Jaurès, conseiller scientifique auprès de la plateforme d'innovation PI-CDM (Plateforme d'Innovation Couleur, Design, Matière) Université de Toulouse Jean Jaurès, dirige la revue Seppia Couleur et design (Editions du Rouergue-Actes Sud), mène des recherches dans les domaines de la poïétique artistique et, plus précisément en poétique chromatique, depuis ses études à l'ENSBA (Paris) a toujours développé une pratique de plasticien coloriste en peinture ainsi qu'en photographie.



« Pour moi, cela [la crise sanitaire planétaire] révèle une fois de plus la carence du mode de connaissance qui nous a été inculqué, qui nous fait disjoindre ce qui est inséparable et réduire à un seul élément ce qui forme un tout à la fois un et divers » (Edgar Morin, 20 avril 2020).

Je suis à Taipeh, marché du jade, dans le silence, par le tressage, une artisane poursuit la coloration d'une breloque de jade. Je comprends immédiatement qu'il s'agit là d'une conjugaison d'effets qui viennent de loin, de ce qu'il est convenu d'appeler la tradition. Pour la saisir, je n'ai aucunement besoin de parler le mandarin ou d'utiliser un instrument de mesure. Il s'agit de l'expression d'une pensée globale.

Je suis à Douz, dans le Sud tunisien, lors du festival de 2009, sous les arcades de la place du marché, chez Nabil Marzougui, marchand de tapis de son état. Dans son échoppe silencieuse, je découvre un *margoum* qui me fait quelque chose, qui me parle, qui est la trace de quelque chose d'humain, d'une énergie, d'une poétique, et plus encore qui, tout à la fois, me comprenne et me semble énigmatique. Là encore, je ne parle pas le berbère et je n'ai toujours pas besoin d'instruments d'analyse pour comprendre ce tapis, pour entrer de plein pied dans son espace de création ouvert par une artisane berbère. Le tapis berbère poursuit une tradition et se trouve être également l'expression d'une pensée globale. Plus récemment, l'expérience maintes fois répétée, se reproduit avec les broderies de Suzhou, dans

la ville de la soie en Chine. Art du silence, la broderie m'offre également un espace de création reposant sur le fameux point de Suzhou dont la complexité picturale vient elle aussi de très loin.

Le tressage de Taipeh, le tissage du tapis berbère, la broderie de Suzhou tout comme la peinture ou la photographie sont des « arts silencieux » au sens que leur a donné Eugène Delacroix dans son *Journal* (p.463) : *« J'avoue ma prédilection pour les arts silencieux, pour ces choses muettes dont Poussin disait qu'il faisait profession »*.

Delacroix n'hésite d'ailleurs pas à opposer les arts silencieux à ceux de la parole : *« La parole est indiscrète, elle vient vous chercher, sollicite l'attention et éveille en même temps le discours. La peinture et la sculpture semblent plus sérieux : il faut aller à elles »*. Du point de vue d'un artiste, voilà une façon d'affirmer non pas une suprématie mais, tout du moins, un espace de création spécifique qui allie étroitement le silence et certaines des poétiques artistiques.

Je me demande alors ce que « faire silence » veut dire dans le contexte d'une pratique de coloriste. Pour aborder cette question d'un point de vue poétique, je vais m'intéresser aux modalités de silence telles qu'elles sont comprises au sein d'espaces de création en tant que dispositifs mis en œuvre lors d'expériences singulières tendant vers l'universel.

Aux temps bénis de la modalité immersive du silence

La première de ces modalités de silence, son ouverture, sa grâce, est d'être immersive. Je la redécouvre dans une période au cours de laquelle s'inventait une nouvelle façon de voir et de faire le monde. J'y retrouve un questionnement qui m'interroge encore aujourd'hui.

A l'articulation entre les XVIIe et XVIIIe siècles, s'affirment une compréhension du coloris pictural ainsi que de nouvelles conceptions de la vision des couleurs. Un moment charnière dans l'histoire du silence, un moment durant lequel des théories et des pratiques chromatiques inventent leurs propres espaces de création immergés au sein d'un silence accessible de partout, d'un silence qui se donne à tous. Cette immersion naturelle fait du silence une ambiance sensible, une profondeur féconde. Passée cette période, au XIXe siècle, il n'est pas anodin que l'expression « arts silencieux » s'impose alors que la révolution industrielle prend son essor. Une façon de dire que le silence règne dans les lieux de créations favorables aux arts plastique avant d'être ouverts aux graphies de la lumière (*photographie*) et du mouvement (*cinémato-graphie* muette dans un premier temps).

La tradition picturale a largement profité de cette immersion silencieuse. En témoigne la pratique du coloris. Pour une œuvre de coloriste, la compréhension peut s'appuyer sur la tradition, comme celle de la broderie les œuvres artisanales de Suzhou ou du tapis berbère. A propos de telles œuvres, la préférence va au terme « couleur » qui est souvent employé alors que, dans le domaine des pratiques artistiques, couleurs et coloris ont été distingués depuis la Renaissance. Si les couleurs relèvent souvent de la *mimésis* (les couleurs locales) ou du travail d'atelier (la palette), le coloris s'applique à l'espace chromatique créé par le peintre pressentant l'effet que son œuvre est censée produire sur le spectateur.

De la modalité immersive du silence : le coloris pictural

Pour y parvenir, le coloris se doit de manifester une relative indépendance vis à vis des figures de l'iconographie, des topiques discursives voire du substrat matériel dans lesquels les couleurs puisent leur substance. Cette indépendance, il la trouve en manifestant ses propres formes, ses propres valeurs dans le silence. Indépendant de tout discours extérieur, ce formalisme tient du silence (Albert Camus,

« Le vrai formalisme est silence », 1981). Il est donc au fondement d'un art silencieux comme la peinture.

Si la notion de clair-obscur a été étudiée (Teyssèdre, 1957, Verbraeken, 1979), il n'en est pas de même des trois valeurs sur lesquelles repose la poétique du coloris de cette époque (Roger de Piles, 1708, Bernard Dupuy du Grez, 1699) : l'union, la fraîcheur et, en italien, la *vaghezza*.

L'union du tout ensemble : il ne s'agit pas tout simplement d'unir les couleurs entre elles, mais plus encore, au sein du dispositif pictural, de renforcer les liens entre l'univers créé par l'artiste et celui du spectateur. Cette union du coloris est symbolique au sens premier du terme : le *συμβολον (symbolon)* est un objet coupé en deux dont deux personnes conservent chacune la moitié. Il sert alors de signe de reconnaissance entre elles : de la même manière, l'espace de création est partagé en deux, chacune des parties est conservée l'une par le dépositaire des droits de l'artiste et l'autre par le spectateur. Le « tableau-symbole » les réunit. Autrement dit, l'union du coloris renforce la compréhension de l'œuvre. Ainsi donc, l'art silencieux du coloriste consiste à unifier, à faire du commun. Point de vue qui se retrouve en philosophie contemporaine comme en témoigne les écrits de John Dewey. Après avoir longuement défendu le fait que toute expérience possède une unité bien qu'elle soit ordinaire (ce repas-là, cette tempête-là, cette rupture d'une amitié...), John Dewey (2008, p. 409) affirme que *« La peinture comme tableau est elle-même un effet total »*.

La seconde caractéristique, la fraîcheur est celle-là même de la *chroma*, terme d'origine grec qui veut tout à la fois désigner la peau et son coloris, son lustre, son éclat, son atmosphère. La nébulosité atmosphérique introduit une troisième dimension du coloris, celle de la *vaghezza.* Par ce terme, s'il s'agit de déterminer le caractère vague, imprécis du volume que doit prendre le coloris ; il est question d'évoquer l'effet du coloris, un effet non seulement trouble mais troublant pour que les choses, au regard, ne deviennent pas ennuyeuses de clarté.

Ces trois modalités permettent d'apprécier la qualité du travail d'un coloriste à partir desquelles le spectateur peut entamer un dialogue. Ce que remarque l'historienne de l'art Katalin Bartha-Kovacs (2015, p.12) : *« Lorsque l'on s'arrête devant un tableau, on adopte la perspective du spectateur et une sorte de dialogue s'établit alors entre le spectateur et la toile »*. Avec pertinence, Katalin Bartha-Kovacs précise ainsi que l'espace commun de création devient effectivement un espace dialogique. Cette expérience se fait dans la continuité de la modalité immersive du silence. Est-ce utile de réaffirmer que la parole des images n'est certainement pas la parole sur les images. La parole des images est silencieuse. Le dialogue est silencieux. C'est dans ce silence, suivant les modalités d'immersion et d'ouverture, que s'effectue le passage d'une poétique du coloris à l'invention d'une esthétique. C'est ce passage entre poétique et esthétique qui a été étudié par Annie Becq (*Genèse de l'esthétique française 1680-1814,* 1984). Dans cet ouvrage, elle met en avant le rôle essentiel joué par Jean-Baptiste Dubos dans l'élaboration d'une esthétique sensualiste. En 1719, dans son ouvrage *Réflexions sur la poésie et sur la peinture*, l'abbé Jean-Baptiste Dubos témoigne de son expérience quotidienne et sensible en tant que spectateur des œuvres d'art. Il multiplie les critères pour apprécier une peinture. Le coloris pictural peut ainsi paraître chaud, dominant, éteint, léger, frais, sobre ou violent. On peut évoquer la beauté d'un coloris, sa délicatesse, son éclat, sa force, sa justesse, son raffinement ou sa splendeur. Plus encore, il se demande ce qui se passe-t-il en lui-même, au tréfonds de son silence. Quels sont les mouvements les plus intimes de son cœur ? Dubos y perçoit une douleur profonde, une épreuve et pour tout dire une « affliction » :

« L'art de la poésie et l'art de la peinture ne sont jamais plus applaudis que lorsqu'ils réussissent à nous affliger ». (Dubos, Op. Cit., p.1). Ainsi donc l'expérience esthétique se fonde sur le plaisir paradoxal de l'affliction. Le plaisir s'accroit à mesure que l'affliction causée par la peinture est plus

profonde. Autant dire que ce plaisir possède une dimension tragique. Et, comme dans une tragédie théâtrale, le coloris pictural doit agir directement sur les sens. Dubos en déduit que le rôle du peintre est de faire forte impression afin *« de remuer les cœurs, de faire naître les sentiments »*, en un mot d'émouvoir par sa poétique. A condition que dans le dialogue ainsi instauré, le spectateur ait l'âme « sensitive », qu'il ait « l'œil voluptueux », qu'il sache saisir les fulgurances, les brèves intensités des émotions esthétiques.

Voilà ce qui émerge du tréfonds de ce silence immersif : de la jouissance, des émotions fortes taraudées par l'inquiétude de la mort.

Des modalités réflexives et fantastiques du silence : les couleurs d'Isaac Newton et du comte de Buffon

Alors que le coloris est, en tant que théorie, à son apogée (Roger de Piles à Paris, Bernard Dupuy du Grez à Toulouse), s'inventent d'autres conceptions chromatiques. Parmi celles qui se trouvent avoir eu une influence universelle, je retiendrai surtout celles d'Isaac Newton et du comte de Buffon. Elles profitent toutes deux des bienfaits du silence.

Newton réalise ses expériences au sein d'un espace de création silencieux qui se trouve être sa propre chambre dont il perce d'un petit trou le volet de l'une de ses fenêtres (devenu de la sorte un diaphragme entre lui et le soleil). Ce dispositif scénographique peut être compris comme une mise en scène théâtrale : elle consiste à projeter sur un écran l'image du soleil qu'il est fort dangereux de voir directement. La fiction est celle de l'hétérogénéité de la lumière à la l'origine des multiples couleurs rendues visibles sur l'écran. Cette *fictionnalisation* est surtout sensible dans la façon dont Newton décrit la tache colorée telle qu'elle se présente sur l'écran. Newton désigne cette tache un peu confuse comme étant un spectre (le *spectrum* dont il invente le terme). Il l'imagine comme étant une figure archétypée semi-circulaire. Une conception qui, selon l'historien des sciences Michel Blay (1983, p.109), ne correspondrait pas à une constatation plus littérale et donc moins figurée de l'image projetée : *« La tache spectrale décrite par Newton correspond plus à une représentation ordonnée par une structure idéale et hypothétique sous-jacente qu'à une observation réelle, à une constatation »*. Ainsi donc, dans le silence de son dispositif expériemntal Newton imagine. C'est d'ailleurs ce qu'il reconnait explicitement dans une lettre à Robert Morey (citée par Michel Blay, Op. Cit., p. 110) : *« Mais du fait de l'aspect de Vénus vu à l'ail nu à travers un prisme, j'imagine le résultat »*. Cette dimension imaginative de Newton est trop souvent négligée comme furent mis de côté ses nombreux écrits théologiques et ses recherches alchimiques[1].

Autrement dit, inventées par Newton, les couleurs spectrales sont irréalisées, divisées, classées, nommées non seulement pour des impératifs physiques (systématisation et quantification par notamment la mesure d'angles) mais également pour des motivations symboliques (sept couleurs qui, sur un cercle chromatique, subissent une commune attraction régie par l'universelle loi de la gravitation). Il y a de la magie dans le travail de Newton, une magie qui puise dans le silence et instaure un nouvel imaginaire dont hérite nos systèmes de duplication des images et, donc, notre imaginaire contemporain. Si, dans le dispositif de l'*experimentum crucis*, le silence se trouve posséder une modalité ouverte sur la réflexion et la construction de la connaissance, il n'en développe donc pas moins une modalité accessible à la fantasmagorie.

[1] Il a fallu attendre la fin du XXe siècle pour que les écrits théologiques de Newton soient traduits en français : Isaac Newton, traduction de Jean-François Baillon, *Fragments d'un traité sur l'Apocalypse*, Paris, Gallimard, 1996.

Distincte du dispositif de l'*experimentum crucis* de Newton, l'expérience perceptive du comte de Buffon au coucher du soleil se passe dans la nature. Il la mène sans *camera oscura*, sans diaphragme autant dire sans aucune séparation entre l'homme et la nature. Une méditation silencieuse et féconde conduit Buffon à définir des esquisses et des « fictions perceptives » (Husserl, 2002, Barbaras, 2016) qu'il désigne comme étant des « couleurs accidentelles », des effets sans véritables causes newtoniennes mais qui sont complémentaires des « couleurs matérielles » associées à la lumière.

« Toutes les couleurs dont je viens de parler sont naturelles et dépendent uniquement des propriétés de la lumière ; mais il en est d'autres qui me paraissent accidentelles et qui dépendent peut-être plus de notre organe que de la lumière » (Buffon, 1743, p. 151). Voilà qui est affirmé avec beaucoup de prudence mais aussi avec l'appui de nombreuses observations effectuées en plein air dans un silence immersif mais également réflexif et fantastique, des modalités favorables à l'expression d'un imaginaire. Buffon voit des « ombres colorées » là où la conception newtonienne considère qu'elles devraient paraître noires « puisqu'elles ne sont que la privation de la lumière » (Buffon, Op. Cit., p. 157). La fertilité de cette notion de « couleurs accidentelles » est connue : l'invention de la notion de couleurs complémentaires (début XIXe siècle), les investigations phénoménologiques de Goethe, suivies des expériences artistiques bien connues qui, elles-mêmes, ont ouvert la porte à l'invention de nouveaux coloris picturaux et, de cette manière, à de nouvelles fantasmagories.

Ainsi donc les modalités immersives, réflexives et fantastiques du silence se conjuguent-elles lors de l'invention de nouvelles théories sur les couleurs et le coloris.

Des modalités conclusives et suspensives du silence : les couleurs et le coloris dans la série TV *The Walking Dead*

Si je me sens proche de ces modalités archaïques qui ouvrent indéniablement les espaces de création sur de nouvelles expériences tant artistiques que scientifiques, je suis également impliqué dans la production de silences et de coloris suivant des modalités essentiellement conclusives et suspensives. A mon sens, elles sont particulièrement exemplifiées dans les dispositifs télévisuels actuels, ceux des écrans dans lesquels importe le noir. Tout y est fait pour vendre de l'audience et faire du silence un produit rare et recherché. Le temps du silence immersif accessible à tous, aux coloristes, aux esthètes sensualistes des arts silencieux (Dubos), aux scientifiques (Newton, Buffon) comme au commun des mortels semblent bien suspendu tout du moins là où règne l'emprise du sonore.

De ce point de vue, engageant une longue danse macabre de dix saisons avec une multitude de zombies, depuis 2010, la série TV *The Walking Dead* s'appuie sur des modalités conclusive et suspensive du silence : dans ce cas, le silence et le coloris sont des effets de fin de monde, des effets sans avenir.

Ce qui importe est de savoir comment, dans ce dispositif particulier, sont produits ce silence et ce coloris.

L'imaginaire de *Walking Dead*

Tout le monde connait plus ou moins le récit de cette série. L'imaginaire est celui d'un film d'horreur durant lequel une humanité ravagée par une épidémie post-apocalyptique voit les êtres humains transformés en zombis. Les humains survivants font face à ces zombis qui se nourrissent de leur chair. De plus, pour rendre les choses plus croustillantes, les groupes de survivants luttent entre eux. J'y retrouve un art du silence renommé, celui des danses macabres ici gangrénées par une très darwinienne *struggle for life*. Comme les zombies de l'imaginaire *Walking Dead*, les *transis* des danses macabres viennent entraîner dans la mort tout un chacun, les pauvres comme les puissants de ce monde.

A la mort, à la vie, il s'agit toujours de danse. *« La danse qui me donne des forces de percevoir le monde et de vivre dedans »* affirme le dramaturge Ivan Viripaev dans sa pièce *Danse Delhi* (2011). Ce dernier conclut d'ailleurs que tout est danse. Donc aucune raison que la lutte pour la survie, la mort elle-même ne soit pas une danse. Avant d'envisager la question du rythme de cette danse, je vais m'en tenir au dispositif lui-même, celui qui favorise cet état de danse : c'est curieusement une séquence de torture.

La modalité conclusive

Au début de la septième saison, durant la séquence intitulée *The cell,* Daryl, l'un des principaux résistants à la dictature de Négan, personnification négative du néant, est incarcéré dans une cellule où il est nourri de pâté de chiens et condamné à l'écoute en boucle d'une chanson pop *Easy Street* du groupe The Collapsable Hearts Club.

Produit méconnu, la chanson insupportable, véritable instrument de torture dans le film a, cependant, obtenu un vif succès. Elle a été écoutée plus de 100 000 fois sur Spotify à la sortie de l'épisode. Et pourtant, elle était associée à la Passion de Daryl soumis à un silence produit au sein d'un dispositif cellulaire, écho appuyé de la chambre noire. Tout se passe comme si, collaborant au succès de l'épisode, les deux produits allaient de pair : la bande son enjouée et le silence d'un Daryl supplicié.

Pour la fiction, l'important étant la résistance silencieuse de Daryl face à Négan. Il ne veut pas collaborer. Pour faire bref, tel que produit, son silence fait front à la bande son. Un geste essentiel de liberté. Daryl refuse d'être le vassal de Négan.

Une attitude qui ne peut que rappeler l'article célèbre de Jean-Paul Sartre à la fin de la seconde guerre mondiale (« La République du silence », 1944). Texte dans lequel Sartre affirme que la liberté s'obtient dans la résistance à toute soumission : *« Jamais nous n'avons été plus libres que sous l'occupation allemande »*. Pour quelle raison ? *« Puisqu'une police toute puissante cherchait à nous contraindre au silence, chaque parole devenait précieuse »*. La modalité de ce silence imposé est conclusive quel que soit le parcours interprétatif : celui de la soumission ou celui de la liberté. La soumission : tu te tais, tu fais silence, « donc » tu es soumis. Tu n'as pas le choix. Tu dois collaborer à la tyrannie. Le silence est produit par la force. La liberté ? Tu résistes, tu tiens le coup « donc » tu es libre. Puisque, affirme Sartre, *« le secret d'un homme, ce n'est pas son complexe d'Œdipe ou d'infériorité, c'est la limite même de sa liberté, c'est son pouvoir de résistance aux supplices et à la mort »*.

Telle est l'implacable conclusion de cette séquence de *Walking Dead.* Le « donc » conclusif est opérant quel que soit le parcours interprétatif. Autant dire que cette modalité de silence se trouve être à l'opposé de celle du silence immersif qui régnait dans la Nature du comte de Buffon et dans la chambre noire de Newton.

Dans cette séquence, la modalité de silence conclusive est associée à un clair-obscur des plus typé mettant en tension le plus obscur du noir-écran et d'éclat de lumières fulgurantes. Entre ces deux extrêmes, le corps en relief de Daryl. La référence au coloris du Caravage est d'ailleurs donnée dans l'un des précédents épisodes de la série. Ainsi, personnage essentiel de la série, personnage qui sait plus que tout autre prendre une distance critique tout en s'engageant lorsqu'il le faut, Carol médite devant la reproduction d'un Caravage, *Le reniement de saint Pierre*. Une interprétation ne pourrait passer sous silence d'autres œuvres du Caravage dans lesquelles l'espace pictural du clair-obscur est celui d'une mise en scène de la torture et du meurtre. Toujours présent donc : le noir-écran offre son espace au théâtre de la cruauté et de l'anéantissement.

La modalité suspensive : les points suspensifs noirs d'écran

Lors d'une vision du film, la modalité conclusive du silence se conjugue avec une modalité suspensive. La perception est soumise à un état d'incertitude : Daryl va-il résister ? Va-t-on pouvoir passer d'un « donc » conclusif à un « puisque » sartrien : puisqu'il souffre, sera-t-il plus libre de résister aux temps, aux sirènes d'*Easy Street*, celles qui lui promettent un avenir paradisiaque s'il cède et devient lui-aussi un Négan. Voici un extrait de cette chanson :
« We're on Easy Street
On est sur Easy Street
And it feels so sweet
Et on se sent si bien
'Cause the world is 'bout a treat
Parce que le (reste du) monde ressemble à une menace
When you're on easy street
Quand tu es sur Easy Street

And we're breaking out the good champagne
Et on fait couler le champagne à flots
We're sitting pretty on the gravy train
On est confortablement installé dans notre planque
And when we sing every sweet refrain repeat
Et quand on chante, chaque doux refrain se répète
Right here on Easy Street
Ici, sur Easy Street »

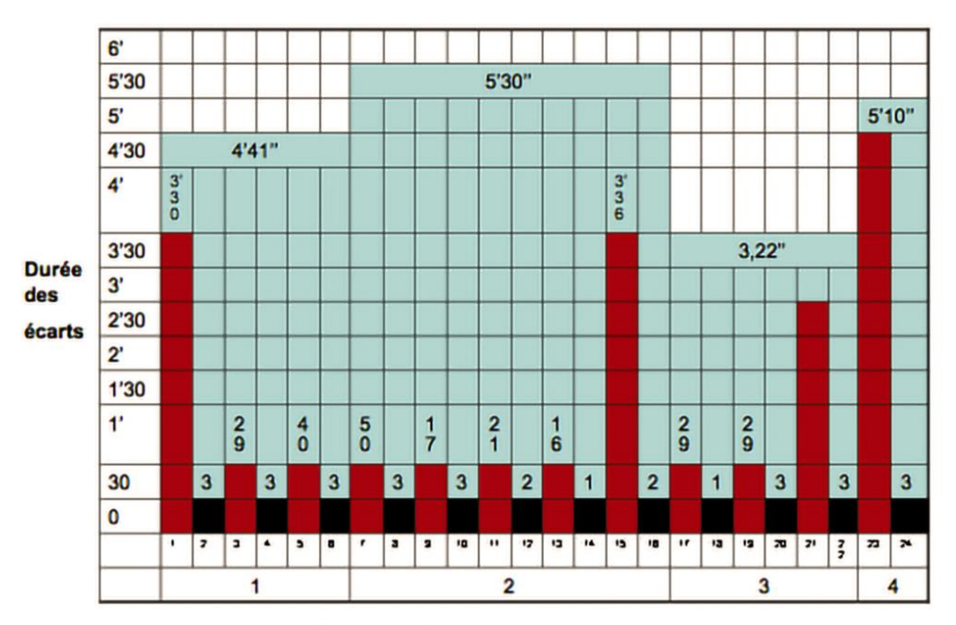
*Easy Stree*t invite à la danse tout en participant à la torture de Daryl. L'utilisation de cette chanson n'est évidemment pas un hasard : *Easy Street* a été écrit en 1941 par Alan Rankin Jones alors qu'en Europe la torture se pratiquait à grande échelle. D'un côté de l'Ocean Atlantique, on dansait, de l'autre on torturait.

A ce stade, une analyse plus fine de la séquence s'impose. Elle devrait me permettre de comprendre ce qu'il en est d'un point de vue temporel.
En ce qui concerne le récit, je dois comprendre que tout est fait pour que Daryl perde son identité, il faut abolir ses repères temporels. Cette abolition du temps passe par une découpe au noir de la séquence.

La production de la modalité suspensive passe par le montage de scansions noires, l'équivalent visuel des points de suspension. Ainsi, douze scansions noires d'une à trois secondes aboutissent à « dépecer » l'unité temporelle de la séquence dominée par le clair-obscur et la modalité conclusive du silence. La répétition de ces scansions courtes et noires marque le rythme de la séquence.

Dans le tableau synoptique ci-dessus (1), nous remarquons que les douze scansions noires organisent une alternance entre des images en mouvement durant lesquelles nous percevons l'évolution du supplice de Daryl. Des images et des scansions sont regroupées en quatre « chapitres » de durées différentes (entre 3mn et 5mn : 4'41", 5'30", 3'22", 5'10").
- Sur l'axe des ordonnées sont repérées les durées des 12 fragments d'image en mouvement ainsi que celles des 12 scansions noires
- Sur celui des abscisses se repère l'alternance entre les fragments d'image en mouvement et les scansions

Chacune des images en mouvement, dominée par le clair-obscur et la figure de Daryl, est centrée sur une action. C'est l'ensemble de ces images qui, à première vue, relève de la modalité conclusive du silence. Cependant, dans ce dispositif cinématographie, les scansions noires ne font pas que produire une simple alternance. Elles génèrent le suspens de la séquence. Or, durant l'enchainement des actions d'un film, le *suspens* est destiné à mettre le spectateur dans état d'incertitude angoissante. Il est pour l'essentiel une mise en attente qui est, dans cette séquence de *Walking Dead*, rythmée selon la modalité suspensive du silence par des scansions noires. Autrement dit et pour faire simple, la modalité suspensive se conjugue avec la modalité conclusive pour créer le *suspens*.



1 Analyse temporelle des chapitres 1 à 4 de l'épisode 3 de la saison 7 de la série *Walking Dead*

Par rapport à une actualisation visuelle, l'intérêt d'une analyse est de remonter à l'art silencieux (dans un premier temps) du montage. En effet, ceux qui sont conduits à faire du montage savent toute l'importance qu'il faut accorder à ces jeux entre le rythme d'un récit et celui du temps qui vont intervenir sur la perception et donc sur les « fictions perceptives ». Ainsi en est-il du jeu de gradation et d'accélération : une montée dans le chapitre 1 (3"/29"/3'/40"/3"/50"/ suivi d'une descente combinée, ceci importe, avec une accélération marquée par des scansions noires plus brèves dans les chapitres 1 et 2 (3"/40"/3"/17"/3"/21"/2"/16"/1"/3'36"). Ce rythme du coloris est en tension avec celui dansant et léger de la chanson *Easy Street* dont les paroles sont en parfaire contradiction avec l'état de Daryl.

La tension entre les deux rythmes, celui du visuel et celui de la chanson est évident : les scansions du rythme de la chanson sont plus rapprochées que les scansions opérées au sein du coloris par le noir. Si leur tempo peut être rapproché du battement du cœur humain, à mon sens, il n'aboutit qu'à amplifier l'abrutissement de Daryl, son impossibilité d'agir et de parler. Imposant donc un silence.

Cependant, si nous prenons en compte la conjonction du rythme des scansions noires et de la chanson, la tension s'opère entre les images et ce qui n'est pas elles (les scansions noires et la chanson). Il en résulte une impression globale différente, qui peut échapper à une analyse trop pointilleuse : celle d'un anéantissement non pas de Daryl (personnage de fiction) mais de ma perception globale de l'image elle-même dépendante des manifestions du noir-écran. J'ai et je n'ai plus d'image. J'ai et je n'ai plus de coloris. Symboliquement, mon regard danse ou non. Il danse au bord du néant, il danse pour au bord de l'intemporalité. Cette expérience fait écho à celle de Jean-Baptiste Dubos qui y trouve tout à la fois du plaisir et de la souffrance. Elle fait donc véritablement écho aux danses macabres.

Autrement dit, dans ce parcours interprétatif au plus près de la poétique du coloris, ce qui importe est que le noir-écran peut anéantir ou tout du moins mettre à mal notre perception de l'image et de son coloris. Il peut nous renvoyer au silence définitif pointé par Georges Bataille, un silence de tragédie, un silence achronique : celui de la mort.

De la photographie comme art silencieux

Ma pratique photographique fonctionne entre ces différentes modalités de silence, entre une modalité du silence ouvrant sur l'infinité du sens et les modalités conclusive et suspensive imposées par une multiplicité de « faire silence » dans notre société industrielle. Avec une différence essentielle avec l'image en mouvement : on a tout le temps d'apprécier la modalité immersive du silence.

Entre simple interaction et forte tension, entre couleur et coloris, mon travail repose sur le pari que le spectateur puisse prendre son temps pour faire un retour sur lui, faire un retour de l'effet vers des causes internes et symboliques, qu'il puisse prendre son temps pour opérer des allers et retours entre la multiplicité des esquisses de la perception et la diversité des parcours d'interprétation et se demander, *in fine,* comment et pourquoi lui-même est amené à faire silence.

« Toute création dans l'espace est inséparablement espace de création et création d'espace » affirme à juste titre Michel Guérin (*L'espace plastique,* 2008, p. 79). Ceci admis, la question que je me pose est de savoir ce que faire silence signifie lorsque je crée des espaces en photographie. Ce fut tout d'abord un espace de prise de vue. Un jour, en 2010, lors des Chromatiques de Fos-sur-Mer, sur le macadam d'un parking de grande surface, j'ai découvert une canette magnifiquement écrasée. Pensant en faire une photo, je l'ai gardée. Pour rien dans l'immédiat. J'étais toujours pris par l'écume des confitures dont certaines photos firent l'objet d'une exposition à la Maison des Arts de Bages. Jusqu'à la « révolution du Jasmin », en 2011, à Gabès, dans le Sud tunisien, lorsque je trouvais une autre canette tout aussi écrasée mais, cette fois, recouverte d'un voile de ce sable fin et cendré qui, en provenance du désert, enveloppait par vagues successives toute la cité. « Écrase » fit alors curieusement écho au « Dégage », formule alors très en vogue. Rentré en France, je cherchais d'autres canettes écrasées, sans voile cette fois et, souvent, sans intérêt. Sauf, peut-être, pour dire que partout règne l'aluminium, de l'emballage alimentaire jusqu'aux dessous de l'image photographique et de la sérigraphie.

Jusqu'au jour où, en plein chantier du tramway toulousain, au croisement des flux urbains, je découvrais celle qui allait beaucoup m'occuper : une canette écrasée, *Cherry* de Coca Cola, engluée dans le bitume, inscrite sur la ligne jaune d'un passage piéton provisoire. Bien après cette première rencontre, elle fut rejointe par une capsule de Kœnigsbier. Pendant une année, de mai 2012 à mai 2013, j'ai suivi leur écrasement progressif et l'avancée d'une fantasmagorie singulière.

Lors de la prise de vue, s'imposer un silence intérieur est essentiel à ce premier dispositif de création, au beau milieu de la chaussée, klaxonné par les automobilistes pressés de tracer leur chemin. Ce silence à quelque chose de définitif : c'est le moment ou jamais. Définitif également parce que je prévois, dans l'immédiat, les possibilités de la photo. Définitif, parce que la poétisation commence là, au gré du hasard, dans un déclic que Michel Guérin (Op. Cit., pp. 77-90) qualifie de « *topoïétique* ». Dans ce qui devient un lieu de création de figures aléatoires, d'images pour l'instant virtuelles, alors que je vois les signes de la communication publicitaire se dégrader, j'envisage un coloris paradoxal et inachevé, flottant entre le trop peu, l'à peine discernable et le débordement de taches, l'excès de textures.

Par la suite, le travail de la photo prend du temps. Prendre le temps pour que l'actuel prenne le pas sur le virtuel, pour faire en sorte que l'univers potentiel (virtuel) obtenu dans des conditions parfois périlleuses voire risquées se réalise véritablement (actuel), pour qu'une photographie comme celle de la série *Crazy Cherry* (2) devienne une œuvre présentable et comprise par d'autres. L'œuvre photographique, comme toute œuvre d'art silencieux, fait alors lieu dans des dispositifs plutôt normés de présentation (chez soi, chez les autres, dans des salles d'exposition plutôt aux fins fonds de l'Aude, entre amis).



2 Série *Crazy Cherry*, 60x90, sérigraphie numérique sur Dibond, châssis alu, 10 Mo, 2015 (cl. Guy Lecerf)

En art, cette question du lieu importe. Il est, en effet, impossible de transporter l'image hors de ce lieu singulier dont j'ai l'expérience esthétique à un moment donné. Michel Guérin qualifie ce lieu de *topos idios* pour en souligner la spécificité et préciser : *« une image est esthétique à ce prix qu'elle n'est pas totalement vue ou, ce qui revient au même, qu'elle n'est pas transposable (transportable) hors du topos idios qui la donne à voir »* (Michel Guerin, Op. Cit. p. 86). Autrement dit, pour avoir l'expérience esthétique d'une photographie, je dois revenir vers le lieu d'origine de l'image. Cet écart entre les deux, image mentale et image issue du *topos idios,* importe autant en poétique, qu'en esthétique que dans la vie de l'esprit. En poétique, je dois réaliser une image qui vaut le coup d'être vue, une image qui ne se résume surtout pas à médiatiser des questions d'écologie (la pollution par le jet de canettes dans nos rues par exemple) ou vendre un produit quelconque en affirmant une idéologie. En esthétique, le coloris de la photographie doit offrir les possibilités d'expériences singulières en retrouvant ce qui, à mon sens, a été affirmé par Roger de Piles (union, fraîcheur, *vaguezza*) et l'abbé Dubos (esthétique sensualiste). Dans le cours de la vie de l'esprit, la photographie comme *topos idios* se doit de suggérer de nouvelles modalités de penser et d'imaginer, ce que Pierre Francastel (*La Figure et le lieu*, 1967) désigne comme *« une activité mentale en devenir »*.

Et le silence ? Le silence de l'art ? Telles que définies précédemment, les modalités de silence n'ont jamais été abandonnées. Elles ont même été redécouvertes comme étant l'un des signes manifestes de la modernité. Ainsi Edouard Manet aurait été le premier à instaurer le « silence de la peinture », le premier à rompre « avec l'éloquence et l'histoire » (Michel Guerin, Op. Cit. p. 97). Preuve en serait un écrit de Georges Bataille selon lequel le silence de l'art permettrait de retrouver une « réalité indiscutable » de la peinture moderne, notamment celle de Manet. Le « silence de l'art » permettrait « d'arracher des objets, des images d'objets, à ce monde qui, dans son ensemble, se substituerait à la

lourdeur bourgeoise » (Georges Bataille, *Manet*, 1983, pp. 51-53). Il n'est guère certain qu'il s'agisse là d'un quelconque progrès. A mon sens, il est plutôt question de retrouvailles, de réaffirmer les potentialités des arts silencieux. Une différence de taille cependant : le silence de Bataille se veut-être un « silence définitif », une modalité quelque peu conclusive du silence qui s'oppose, comme nous l'avons constaté, aux modalités ouvertes d'un silence favorable à la stimulation de la vie (plaisir, jouissance), à celle des émotions par la poétisation du lieu et comme lieu de poétisation.

Il est maintenant possible, à partir de là, de systématiser ces modalités à partir des notions d'actuel, de virtuel et de factuel. Cette dernière notion rend compte des aspects techniques, des trucs indispensables lorsqu'il s'agit de produire une photographie. Je commencerai donc par elle. Au factuel, celui du tirage ou de l'impression photographiques correspond un pur silence, celui d'un comment conclusif. C'est celui de la couleur comme phénomène physique, tel qu'il est opéré par les techniciens. Ce silence est d'autant plus « pur » qu'il exclut toute perturbation émotionnelle et fantasmagorique. Bien qu'il y ait indéniablement perception, celle-ci est réduite à celle d'un « observateur » considéré comme étant « virtuel » (Patrick Callet, 1998, p.12.). La réalisation d'une photographie a besoin de cette modalité de silence qui possède, comme la modalité conclusive, quelque chose de définitif. La photographe, une fois faite, je n'y peux plus grand chose. Juste à noter, cependant, que cette modalité conclusive du silence lors de la fabrication industrielle de l'image ne résume pas le faire silence de la production ni le fait que le pur silence puisse se retrouver présent en d'autres moments de la photographie.

Pour des raisons de commodité, Josef Albers (*L'interaction des couleurs,* 2008, p. 75) distingue les faits factuels des effets actuels : *« Factuel-actuel : quand on traite de la relativité de la couleur ou de l'illusion, il est commode de distinguer les faits factuels des faits actuels »*. Pour Josef Albers, les faits factuels résultent de l'analyse physique d'un spectre lumineux alors que les effets actuels relèvent effectivement de la perception lorsque, par exemple, nous percevons *« l'opacité comme translucidité »* (Josef Albers, ibidem). Les uns, factuels, ne subissent pas ou très peu de changements alors que les autres, actuels, renvoyant à la perception dans l'instant, sont variables. Autrement dit, lors de la vision du coloris d'une photographie peuvent s'enchainer des modalités différentes du silence : lors d'un pur silence je vois des aplats de couleurs opaques alors que je perçois des continuités de colorations transparentes dans des modalités de silence plus ouvertes.

Comme celles de Buffon ou de Newton, ces modalités peuvent être propices à la réflexion ainsi qu'à la méditation. Tel est le cas d'un parti pris photographique toute à la fois poétique et scientifique. C'est d'ailleurs ce que Michel Sicard (2020, p.8.) a remarqué dans un ouvrage concernant mon travail photographique. Comme nous l'avons vu précédemment, poétique et scientifique ne s'exclut nullement l'un l'autre. Cependant, en art, l'actualisation fantasmagorique est privilégiée et affichée comme telle. Tout comme le fait que, pour un spectateur, faire silence suscite l'émotion et l'imagination. Dans ce cas, je qualifierais de « fantastique » **[2]** cette modalité de silence tant elle ouvre sur l'imaginaire et l'irréel. Dans cette perspective, au sein du coloris, colorations et couleurs sont irréelles et filles de l'imagination.

Cependant, commode pour Josef Albers, la distinction entre factuel et actuel pose problème. Mathématiser des « couleurs » en physique n'est pas la même chose que faire des aplats de couleurs à partir desquels j'imagine un coloris. A ce « niveau », celui des aplats de couleurs par exemple, l'image n'est pas simplement factuelle, elle est virtuelle dans le sens où elle rend possible la figure et le lieu, dans le sens où elle entretient un échange permanent avec l'image esthétique, telle que je l'actualise. Lors

---

[2] Je retiendrais son étymologie grecque φανταστικο ́ς : l'imagination selon le Bailly (Édition 2000, p.2053).

cette vision, la modalité de silence est d'être vraie, entre pur silence conclusif et silence fantasmagorique. Vraie parce qu'elle n'a pas à médiatiser des enjeux logiques, philosophiques ou historiques.

L'image virtuelle, le coloris virtuel demeurent là, dans le *topos idios* qui les donne à voir lors d'un vrai silence. Impossible de les transporter ailleurs. Sinon, quel serait l'intérêt d'aller faire des heures de file d'attente devant la Galerie les Offices de Florence pour avoir une véritable expérience picturale ? C'est qu'une reproduction mécanique de l'image ou une analyse iconologique ne suffisent pas à remplacer cette expérience esthétique singulière. C'est là, dans la perception du *topos idios*, que réside la « puissance silencieuse » de la peinture selon Eugène Delacroix. Une puissance qui est non seulement vraie mais également bizarre. Le vrai silence prend une tournure étrange, difficile à comprendre. Voilà donc une nouvelle modalité du silence. La modalité bizarre du silence est associée à un coloris qui peut être bigarré, manquant d'harmonie. Il y a quelque chose de bariolé et de sauvage dans ce coloris en puissance. Comme un retour aux sources de l'art.

Dans la série *Crazy Cherry*, l'impression directe sur la partie brossée du Dibond, support en aluminium, va dans ce sens. Celui d'une interaction lumière-matière ancestrale. Par la grâce du silence devenu étrange, je rejoins l'art des icônes, celui des « Primitifs ». Je puise dans un Sassetta du Musée des beaux-arts d'Angers. Je reprends ce qui a été accompli antérieurement pour établir quelque chose qui dépasse l'individu qui a réalisé cette œuvre. Par ailleurs, l'emploi du métal me permet de résister à la domination sans partage de l'image numérique.

Je me soumets alors à une nouvelle modalité du silence, celle qui établit le passage d'un état à un autre : sa *modalité inceptive*. Tel est le cas lorsque, brusquement, une belle icône-photo au bois dormant en son lieu (*topos idios*) devient un « Soudain l'été dernier » (Tennessee Williams) lors de l'actualisation.

Je fais silence parce que soudain il se passe quelque chose qui m'interpelle, quelque chose qui me force à faire le passage de ce virtuel à mon actuel, quelque chose qui m'oblige à me lancer dans un parcours d'interprétation. Je me sens pris, entre désir et dégoût de cerises de synthèse, submergé par la pandémie d'obésité résultant d'une surconsommation de Coca Cola. Je suis saisi par une réelle inquiétude « écologiste » que je n'ai pourtant pas voulu médiatiser mais qui, dans le silence inceptif d'un passage soudain ouvert, me heurte à la violence de l'exploitation intensive des mines de bauxite et de la surexploitation des populations qui y travaillent. Il y a bien, au fin fond du lieu de cette icône photographique, une tragédie possible, inquiétante, prête à s'imposer. Un « Soudain l'été dernier » qui fait peur, la peur de l'inconnu, la peur du désastre, la peur du fou. Tragique certes mais aussi jubilatoire comme l'écrasement de ce que représente une canette de Coca Cola Cherry, la mainmise du capitalisme sur notre goût.

De l'art de tomber sur un « os » : faire silence et holisme poétique

Pour conclure, avec cette canette écrasée, enfouie là au milieu d'un passage clouté jaune aux abords d'un chantier, je dois avouer être tombé sur un os. Pourquoi s'y intéresser alors que tout un chacun lui marche dessus sans lui prêter attention tant elle est silencieuse, que tous les automobilistes l'écrasent chacun leur tour, par milliers ? Je suis tombé sur un os parce que cette canette n'était pas simplement un objet écrasé mais plutôt une relique sans valeur apparente. Insignifiante puisque chaque pneu avait effacé son discours marketing pour me présenter un spectre, insignifiant certes mais éclatant de lumière, dénudé mais rayonnant sur son corps résistant et lustré par les pneus.

J'ai vite fait de faire une image avec mon smartphone et emporté cet os chez moi. Cette première image toute simple m'interrogeait ou plutôt interrogeait ma propre vision, ce qu'il y avait j'oserai dire d'archéologique dans ma vision (Gérard Simon, 2003).

Aujourd'hui, grâce à cet article, j'ai pu évoquer cette aventure photographique, ce qui fait os. J'ai pu mesurer l'importance du faire lieu, le *topos idios*, dans sa globalité. J'ai pu revenir sur un moment de ce qui constitue maintenant l'histoire de la vision et, tout particulièrement, celle de la « couleur ». Un moment où les chemins se sont séparés dans des dispositifs différents ayant leur propre façon de faire le silence, d'opérer une ouverture sur le chemin de l'optique de la lumière (Newton), sur celui de la perception (Buffon) et celui du coloris pictural (Roger de Piles). La photographie actuelle, toujours comme graphie de la lumière, se trouve à la croisée de ces chemins qu'ils soient ceux de la physique, de la perception ou ceux de la poétique et de l'esthétique. Parler de coloris à ce propos relève de cette archéologie du regard pictural tel qu'il demeure dans notre perception quotidienne. La poétique du coloris et le plaisir esthète me permet de comprendre, en partie, ce qui fait « os » dans la photo de la canette écrasée.

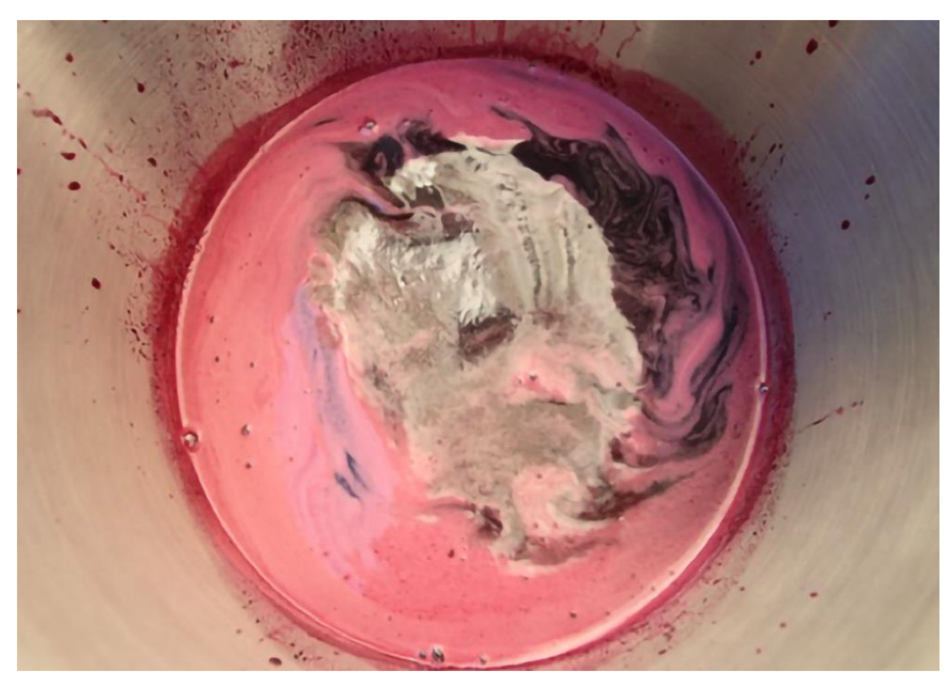
Aujourd'hui encore, ma propre vision est travaillée par des aventures chromatiques actuelles, comme celles qui s'inventent dans les dispositifs que je qualifierais de « noirs-écrans » (TV mais aussi ordinateurs, smartphones, tablettes). Les séries TV poursuivent et amplifient d'autres modalités de silence. Les modalités conclusives et suspensives telles qu'elle sont actuellement produites. Le silence offert en abondance aux temps de Newton et de l'Abbé Dubos est, dans une série TV, un produit comme un autre qui participe à mon addiction. J'ai beau en faire le tour, l'analyser au plus près, l'os sur lequel je suis tombé est toujours là. A part qu'il est devenu un produit d'une complexité extrême. S'il reste un fond archaïque de sténopé newtonienne (énergie maximale => lumière blanche éclatante, néant d'énergie => noir profond), il faut bien admettre que nous sommes loin du trou percé par Newton dans son volet. Plus complexe, le montage avec des scansions noires combiné à des modalités de silence programmées font « os ».

Si elles le font pour les noirs-écrans, elles le font tout autrement en photographie. Sa poétique se fonde sur de nombreuses modalités de silence avec ceci de particulier que le silence commun, ouvert à tous et de partout est toujours présent. En photographie, le silence immersif résiste.

Le *topos idios* et la modalité immersive du silence ne suffisent pas à m'expliquer ce qui, à mon sens, fait « os ». Il lui fait pour cela faire bloc, être « tout d'une pièce » rappelle Delacroix (Op. Cit., p. 464) : *« L'ouvrage du peintre et du sculpteur est tout d'une pièce comme les ouvrages de la nature »*. S'affirme ainsi un holisme poétique, une dimension essentielle de l'expérience du coloris (comme « harmonie du tout ensemble » selon Rober de Piles, 1708). Aux modalités précédentes du silence s'adjoint la modalité intégrative. Comme tant d'autres dans les années 1980-1990, on pourrait se demander si ce n'est pas le détail qui fait « os ». Ainsi selon Daniel Arasse (*Le détail,* 1992) le détail est-il tout à la fois l'emblème du processus de représentation adopté par le peintre et celui du processus de perception engagé par le spectateur. Il obligerait le spectateur à s'approcher : soumis à la règle du tout du tableau, il prendrait un certain plaisir au loin, mais de près, sa jouissance serait pleine et entière alors que le tout se disloquerait. Alors seulement, le spectateur pourrait goûter le tableau. Pour un artiste, cultiver le détail (plaies, larmes, marques physiques de souffrance) participerait à la fonction émotive de l'image.

Voilà qui est parfaitement pertinent lors d'une actualisation esthétique. Ce qui n'empêche nullement que demeure la détermination, la pérennité d'une virtualité poétique. Ce qui dépasse amplement le cadre d'une jouissance esthétique. Comment pourrais-je sinon, à chaque fois, à chaque vision,

retrouver le tout et le détail parmi une multitude de détails ? Alors que ce qui fait « os » est d'ordre poétique et demeure au cœur d'un silence devenu intégratif.



3 Série *Oasis*, Tirage papier, collage sur Dibond, 2012, 2,4 Mo (Cl. Guy Lecerf)

Autrement dit, dans une photographie comme celles de la série *Oasis* (3), les détails ne sont que des riens au cœur d'une tornade de détails au sein de ce qui fait vraiment « os » : son coloris tout à la fois virtuel et indivisible. On peut toujours en analyser des fragments, le diviser en parties, puis distinguer, puis diviser encore, mais l'ensemble ne se résume pas à une jouissive « dislocation » esthétique. La catastrophe est là, le chaos est sous-jacent : alors à quoi servirait-il de s'attacher au détail ? Pourquoi m'attarderai-je au *punctum* de Roland Barthes (*La chambre claire*, 1980) ? Ce que remarque Michel Sicard à propos de mon travail : *« En somme tout l'inverse du punctum de Roland Barthes. Le punctum me renvoie à une attirance, un détail qui me « point », disait Barthes, un ancrage dans mon désir, mon fantasme. Ici rien ne me « point », mais tout envahit par nappes, flux, marbrures... »* (Michel Sicard, Op. Cit., p.14). Or toutes ces nappes, ces tsunamis chromatiques se développent dans un silence intégratif. Les détails et autres *punctums* sont noyés ou comme balayés au loin. Pourquoi, en plein tsunami s'accrocher à une brindille ? De la complexité lors de la prise de vue à la production finale de l'image photographique, c'est cet ensemble chaosique qui, à mon sens, fait « os ».

Lorsque je travaille le jaune de la série *Crazy Cherry* (2), je fais en sorte qu'il retrouve la norme même de la couleur (RAL 1023) qui recouvre le bitume. Ce n'est nullement un détail ni même un *punctum* mais la manifestation de ce que Maurice Merleau-Ponty appelle un *eidos* jaune, autrement dit le représentant *« d'une essence ou d'une catégorie »* (Merleau-Ponty, 1945, p. 205). Le jaune n'est donc ni perçu, ni compris isolement. Puisque le jaune est configuré dans la systématisation industrielle des couleurs. Puisqu'il est intégré dans une configuration chromatique. Puisque je vis poétiquement le jaune comme mon corps le vit. Puisque le jaune prend forme dans la globalité d'un art silencieux. Je ne prétends nullement échapper à la production industrielle des images, mais, au sein de la poétique elle-même, entre chaos et cosmos, c'est le tout ensemble potentiel, la puissance silencieuse de l'image, son coloris qui l'emportent. Tel est l'alpha et l'oméga de l'holisme poétique que je m'impose.

Qu'elles soient immersives, conclusives, suspensives, *inceptives* ou *intégratives*, les modalités de silence participent pleinement à cet holisme poétique, puisque toute œuvre se trouve ouverte sur une

pensée plasticienne dans sa globalité et sa complexité, puisque toute œuvre d'art silencieux pose question et répond à des besoins poétiques de l'humain.

Bibliographie

Josef Albers, *L'interaction des couleurs,* trad. Claude Gilbert (Interaction of Color, 1963), Paris, Hazan, 2008.
Daniel Arasse, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992.
Renaud Barbaras, *La perception. Essai sur le sensible*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2016.
Roland Barthes, L*a chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980.
Katalin Bartha-Kovacs, « Le sentiment, l'invisible de la peinture : le colorisme de Delacroix à travers la critique d'art de Baudelaire », *Ostium*, numéro 2, 2015, pp. 12-22.
Georges Bataille, *Manet*, Genève, Skira, 1983.
Annie Becq, *Genèse de l'esthétique française 1680-1814,* De la Raison classique à l'imagination créatrice, Paris, Albin Michel, 1984.
Michel Blay, *La conceptualisation newtonienne des phénomènes de la couleur*, Paris, Vrin, Histoires des sciences, 1983.
Patrick Callet, Couleur-lumière, couleur-matière. Interaction lumière-matière et synthèse d'image, Paris, Diderot multimédia, 1998.
Geneviève Cammargue, « Le plaisir tragique selon l'abbé Dubos », *Littératures classiques* n° 52, 2004.
Albert Camus, « Le vrai formalisme est silence », *L'homme révolté*, La Pléiade, Gallimard, 1981.
Alain Corbin A., *Histoire du silence,* Albin Michel, 2016.
Darabont F., Kirkman R. *The Walking Dead*, AMC, série télévisée depuis 2010.
John Dewey, *L'art comme expérience* (*Art as experience,* 1934) trad. Jean-Pierre Cometti et *al.*, Paris, Gallimard, 2008.
Jean-Baptiste Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris, Jean Mariette, 1719.
Bernard Dupuy du Grez, *Traité sur la peinture*, Toulouse, Chez la veuve Pech, Toulouse, 1699. Genève, Minkoff reprint, 1972.
Pascal Engel, « Modalités, logique », *Encyclopédie Universalis*, en ligne, 2020.
Pierre Francastel, Le Figure et le lieu. L'ordre visuel du Quattrocento, Paris, Gallimard, 1967.
Michel Guérin, L'espace plastique, Bruxelles, Éditions La part de l'oeil, 2008.
Edmund Husserl, *Phantasia, conscience d'image, souvenir*, Grenoble, Éditions Million, 2002.
Guy Lecerf, *Les jeux de l'art et du chaos*, Editions EME, Bruxelles, mars 2012.
Guy Lecerf, *Le coloris comme expérience poétique*, Paris, L'Harmattan, 2014.
Georges-Louis Leclerc, comte de Buffon, *Dissertation sur les couleurs accidentelles*, in *Mémoires de mathématique et de physique*, tirés des registres de l'Académie Royale des Sciences, Année 1743.
Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.
Edgar Morin, « Cette crise devrait ouvrir nos esprits depuis longtemps confinés sur l'immédiat », Paris, *Le Monde*, dimanche 19 - lundi 20 avril 2020.
René Passeron, *Pour une philosophie de la création,* Paris, Klincksieck, 1989.
Roger de Piles, *Cours de peinture par principes,* 1708, Genève, Slatkine reprints, 1969.
François Rastier, *Sémantique interprétative*, Paris, P.U.F France, 1987.
Paul Ricoeur, *Herméneutique*, Paris, Seuil, 2010.
Jean-Paul Sartre, La République du silence in Les lettres françaises le 9 septembre 1944 (Situations III)
Michel Sicard, *Guy Lecerf, un art du coloris mutant*, Fraissé-des-Corbières, Atelier Rue du Soleil, 2020.
Reynal Sorel, *Chaos et éternité, Mythologie et philosophie grecques de l'Origine,* Paris, Les Belles Lettres, 2006.

Gérard Simon, Archéologie de la vision. L'optique, le corps, la peinture, Paris, Seuil, 2003.
Bernard Teyssèdre, *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*. Paris, La Bibliothèque des Arts, 1957.
René Verbraeken, *Clair-obscur. Histoire d'un mot. Nogent-le-Roi*, Éditions Jacques Laget, 1979.
Ivan Viripaev, *Danse « Delhi »*, trad. du russe Tania Moguilevskaia Gilles Morel, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2011. Mise en scène de Galin Stoev, Théâtre de la Cité, Toulouse, 2018.
Tennessee Williams, *Soudain l'été dernier*, Trad. Jean-Michel Déprats, Marie-Claire Pasquier (*Suddenly Last Summer, 1958*). Mise en scène de Stéphane Braunschweig. Théâtre de la Cité, Toulouse, 2018.

M@GM@ Revue internationale en Sciences Humaines et Sociales vol.18, n.1, 2020, ISSN 1721-9809

Chut ! Ici se dessine, se design le futur

Céline Caumon
celine.caumon@gmail.com
Professeur des Universités - Arts & Design - Université de Toulouse.



La *société de consommation* n'est pas un système spatial homogène qui se découpe en une pluralité de disciplines qui viendraient remplir des étapes d'un projet global pour occuper des individus tout faits. Cette société est le résultat d'une multitude d'actes de création et d'actions menés dans un *silence* invasif qui, ajoutés les uns sur les autres, les uns à côté des autres ou les uns avec les autres, forment un tissage cohérent où de « nouvelles » existences émergent, de « nouveaux » modes de vie se lient. Dans ce monde-là, les objets et les besoins s'enchaînent. Les derniers apparus provoquent un phénomène de nouveauté au moment même de leurs obsolescences et actualisent, réactualisent ou annihilent des existants installés depuis des siècles, des décennies, quelques semaines… dont *« il faudra voir ce que du commerce ou de la conscience historique l'emportera dans les années qui viennent »* (Michaud, 2012, p.328). Mais dans cet environnement mondial et cristallin, une partie de la conception design apparaît encore intoxiquée par d'autres faiseurs de mondes[1] (Flusser, 2002, p.18) plus bruyants que le créateur et plus stratégiques ou « clair-voyants » que le designer-coloriste. Dominée par la *« transparence et l'obscénité de l'espace dans une structure où il n'existe plus d'événements »* (Baudrillard, 1986, p.29) comme le disait Baudrillard, la société de consommation produit aujourd'hui peu d'altérités vivifiantes, prou de conceptions en dehors du cadre consumériste, de moins en moins de silences producteurs et d'expériences à expérimentations où, selon Georges Didi-Huberman, *« l'homme qui marche, sait déjà que l'espace va cesser d'être quotidien. L'homme*

---

[1] *« L'Éternel (loué soit Son Nom !) a façonné le monde à partir du chaos, du tohou oubohou (Forme ibraïque de Tohu-Bohu). Les neurophysiologistes (ils peuvent très bien rester anonymes, eux) ont découvert Son pot aux roses, et maintenant tout designer convenable est en mesure de L'imiter, et même de faire mieux que Lui »*, Voir Vilém Flusser.

qui marche entre donc. Mais pour l'instant, l'homme qui marche s'éprouve lui-même comme devenant flou » (Didi-Huberman, 2001, pp.28-29).

« Nous sommes entrés dans l'ère de la transparence, qui semble bien structurer désormais tous les aspects de notre vie – du collectif à l'individuel, du politique à l'intime. Naît alors un *carcan* dans lequel les choses sont lissées, intégrées sans résistance dans les flux de la communication et dépouillées de leurs singularités. Comme sur un marché, tout est exposé, réduit à son prix, privé de récit. Les corps eux-mêmes sont dénués de sens ; les visages perdent leur scénographie ; le temps est atomisé. Nous voilà dans un « enfer de l'identique », où les informations se succèdent sans combler le vide permanent dont nous sommes prisonniers, et où nous n'avons d'autre issue que de *liker* pour approuver. Ne tolérant aucune faille, la société de transparence nous confronte à un choix : *« être visible ou être suspect »* (Han, 2018, p.10).

Être au carcan, prisonnier d'un collier de fer par lequel, à une époque, on attachait un coupable ou un suspect condamné au poteau d'exposition pour faire bruits dans la cité… le designer, remplaçant du feu artiste au regard d'artisan est découvert de son mutisme volontaire et créateur au profit de la monstration, de la mise en éclat éphémère, des vacarmes médiatiques et économiques, de la bénédiction internationale donnant des pouvoirs enchanteurs aux voisins de la création, aux métiers de la transparence qui font résonner les sonorités de nos conceptions. Cependant, dans cette société d'accélération accumulative en matière de faits, d'objets, d'espaces et de temps où *« tout ce qui est passé devient une charge »* (Han, 2018, p.15) et où *« le présent se réduit à la pointe bruyante et visible de l'actualité, il ne dure plus »* (Han, 2018, p.16), une stratégie créatrice du silence opacifié ne devrait-elle pas être remise au goût du jour pour défendre la réelle charge de l'artiste-designer et les résistances du designer-coloriste ?

Chut ![2] Une expérience de deux silences

Je devais avoir une vingtaine d'années. Alors que j'effectuais une insertion professionnelle dans le champ de la création et plus particulièrement de la scénographie, je découvrais, en même temps que la ville de Paris, l'écosystème de l'Opéra Bastille. C'était pour moi, un lieu où lyrisme et design des métiers de savoir-faire se rencontrent pour inventer des tableaux comme des mouvements suspendus évoluant durant une paire d'heures et conçus pour un public qui, la plupart du temps, était conquis par la grâce ou quelque chose dans ce genre-là. Chaque soir de représentation était différent, tout comme le temps diurne de préparation qui s'étalait dans une opposition vivifiante. Dans les moments de pause, en amont du spectacle, je pouvais passer de longs moments à regarder, à travers la paroi de verre de la salle de repos -celle de spectacle n'offrait pas d'ouverture sur le monde extérieur-, le flux et le reflux mouvants de la rue de Lyon, prise dans ce bruit lointain et anonyme, car située là où je me trouvais, je ne pouvais en ressentir que les vibrations.

Il y a deux mondes, deux types de silences, peut-être même plus. Celui auquel on appartient en tant que passager, usager, consommateur. Grouillant, bruyant, rapide, obsolescent, léger, constamment sous vitrine et actualisé par une frénésie de l'innovation, du profit ; l'histoire s'y construit par l'accumulation de strates contemporaines et par la succession des générations de plus en plus actualisées à leur tour au point d'afficher désormais une transparence totale. Il en est un autre, aux douze coins feutrés et opaques, dans lequel on peut isoler le passant pour en faire ressortir le contemplateur que nous devons persister à être et le concepteur que nous désirons montrer.

---

[2] *Chut !* : onomatopée généralement accompagnée du geste de l'index porté devant la bouche et invitant à se taire, à faire silence ou à faire preuve de discrétion.

Dans les années 2000 à l'Opéra Bastille fourmillait un microcosme intéressant. De l'ébéniste jusqu'au maquilleur, du perruquier en passant par le couturier ou l'ingénieur lumière, du scénographe au peintre, de nombreux corps de métiers se croisaient là, sous l'égide d'une administration secrète, c'est-à-dire d'une hiérarchie finalement placée dans les étages supérieurs et dont on ne croisait que rarement un exemplaire humain. Chaque acteur y avait sa place, son rôle, sa création qu'elle soit réelle ou imaginaire, c'était une société où la contrainte formait la liberté et où la liberté permettait l'action, l'épanouissement d'un collectif. Le spectacle, plus particulièrement l'opéra, était le lien qui structurait *polis*. Je m'affairais souvent à parcourir les ateliers de création de cet opéra rempli de fantasmagories et de projets qui me semblaient relever à chaque fois d'inventions artistiques et techniques, sans contrainte face au bruyant et au brouillé de l'extérieur.

Pause. À ce stade, une impression de tenir dans les mains un énième roman de vie peut faire son apparition. Des ressentis, voilà un sentiment qui peut ressortir d'une entrée en matière formulée à partir de l'expérience de l'auteur. Ce dernier n'exagèrerait-il pas un peu ? Du bruit, des mondes, du temps perdu à contempler, une caricature du passant, l'insertion du mal dans l'imaginaire et le spectacle…Continuons ainsi.

« Je peins un monde de lecteurs et de lectures, un océan où je navigue avec des millions d'autres personnes. Et pourtant je suis moi-même presque surpris par ce tableau. Comme s'il portait en lui un présage, une menace qui rode » (Casati, 2013, p.13). Au détour des rideaux de spectacle de ce milieu vivant silencieux, je découvrais que la conception des décors venait, en partie, de cet extérieur décrit ici de façon sonore mais bien possible de décrier davantage, le fameux grouillant. Malgré les multiples savoir-faire présents dans cette ville d'artistes, la création collective qui se construisait pour le plaisir des yeux et des oreilles ne provenait pas totalement des secrets de l'opéra. Pour concevoir un décor, les professionnels des métiers d'art et de l'artisanat, plasticiens, designers ou techniciens lumières, devaient utiliser des données venues du monde-bruyant. Choisir certains tissus, sélectionner la teinte d'une tapisserie murale ou d'une lumière colorée pour un spectacle, relève non pas, non plus, d'une sélection sortie de la cuve du teinturier de Bastille, mais le plus souvent d'un nuancier issu de l'industrialisation de procédés et de *process* de coloration. Plus particulièrement, d'une certaine veille industrielle du textile, de la lumière et de la couleur. Des nuanciers, liasses ou palettes naissent en effet une sélection de nuances de couleurs et de matières dans laquelle piochent les différents savoir-faire pour construire leurs opéras. Cette *facilité* -je la nomme ainsi car il s'agit finalement d'une information donnée toute prête qui n'oblige plus à rechercher le savoir-faire ou expérimenter la couleur et le matériau pour construire l'unique, l'originalité-, permet finalement un gain de temps précieux pour le monteur de spectacles. Quelques minutes suffisent pour sélectionner une teinte et passer commande, le métrage arrive dans la semaine, en carton, prêt-à-poser, prêt-à-consommer tel un produit de grande consommation. Cette structuration de la création, au bénéfice du public, permet une rythmique plus rapide dans la planification des spectacles et facilite aussi le montage technique des décors. Chaque saison, chaque programmation annuelle connaît sa propre palette de matières, de motifs et de couleurs, ce qui permet un renouvellement constant des gammes et des effets. L'original (-ité) n'est plus même si la standardisation facilitée l'est encore en demi-mesure. S'il reste en effet de nombreux éléments fabriqués en interne, les transactions import/export entre les deux mondes s'établissent par systémiques de manière plus en plus intensive.

Cette *facilité du faire pour créer* possède un avantage certain face au labeur des métiers de la création mais intègre aussi, au cœur de la création, un *colonialisme silencieux de la transparence*. Le tableau marquant est curieusement bref. Tout comme l'intrusion du numérique dans la lecture, il *« couvre une histoire d'une trentaine d'années à peine, elle aussi commune à tous »* (Casati, 2013, p.14) pour reprendre les mots du philosophe Roberto Casati, qui n'est pas ici l'ordinateur mais le métier de *tendanceur*. En effet, dans une dynamique industrielle déjà bien commencée, suite aux pénuries

portées par la période des grandes guerres, les maisons de couture ou les couturières de quartier, tout comme de nombreuses autres professions ont dû faire face à une demande croissante de produits. Outre la naissance du prêt-à-porter (1947) ou de la mise en masse (production en série d'Henri Ford), les politiques choisies en matière de rénovation et d'économie ont permis de relever des nations en partie détruites par des épisodes de catastrophes, et de redonner l'espoir aux peuples. Mais ces directions ont encore érodé de nombreuses « manières » de vivre et de faire. La convergence des médias vouant le changement par le progrès a fait le reste. Presque sans nous en rendre compte, de nouvelles professions sont apparues, de nouveaux modèles de vie se sont développés et nous nous sommes mis à consommer des produits faits et des productions toutes prêtes, puis à renouveler notre intérieur, notre alimentation, notre garde-robe, un peu, parfois, beaucoup, et de plus en plus souvent. Ceux qui n'allaient pas vers cette nouvelle donne étaient rangés comme des archaïques, des luddistes[3] et plus récemment comme des « *décroisseurs* » de croissance. De la difficulté du faire porter par le labeur issu de l'étymologie même du terme travail à l'organisation scientifique du travail (OST) et ses technologies d'amélioration du temps ; du manque profond de bien-être aux désirs constants et superflus d'inutilités, c'est une extension de plus en plus présente de facilités dévaluant le travail de l'atelier et de l'expérimentation qui a envahi notre quotidien. Le métier de *tendanceur* appartient ainsi à cette vague du progrès qui, entre 1945 et 1975, s'est installé insidieusement comme une profession organisée et silencieuse facilitant l'acquisition d'un tout composé de presque rien(s). Plus communément nommés bureaux de style ou de tendances, ces antiennes de la créativité sont apparues dans la consommation et dans la création pour pallier le manque de diversité de l'offre en matière de produits et durant une phase de croissance particulière, celle nommée *Les Trente Glorieuses,* en France.

Leur rôle ? Concevoir en amont de la création le futur de la consommation, faciliter le choix des couleurs, des matières, des thèmes, des stylismes et des motifs pour la mise en série en mettant en standard les produits pour les domaines du textile, de la cosmétologie, de l'art de vivre (ce que nous nommons design aujourd'hui), puis de l'alimentaire, de la médiation, de la culture (culture design et industries culturelles comme nous disons désormais).
Comment ? En utilisant « l'air du temps », la prédiction et la propagation comme valeurs créatives permettant de définir ce qui, d'un fait anecdotique, peut relever d'une croyance collective susceptible de devenir commune dans le futur.
Pourquoi ? Pour quoi ? Pour préparer des cahiers des charges dirigés vers les styliciens de toute sorte d'entreprises afin d'offrir plus rapidement de nouveaux designs ; pour faciliter l'accélération de la mise sur les marchés de nouveaux produits ou services suivant des modes communes ; pour alimenter le consommateur de nouveautés et unifier l'offre industrielle permettant alors un niveau d'échec faible pour l'entreprise par une homogénéisation de la concurrence en termes de novations.
Pour qui ? D'abord pour ce que l'on nomme le marché de masse, la grande consommation, mais petit à petit pour l'ensemble des classes sociales et des niveaux de marché.
À travers quoi ? Par le biais d'outils d'aide à la création (OAD/OAC) nommés « cahiers de tendances » qui proposent un « kit prêt-à-l'emploi » en expliquant les couleurs, les ambiances, les motifs, les matériaux, les formes, les normes de composition créative, les nouvelles attitudes spécifiques aux attentes du consommateur, les goûts ou les représentations de demain… Bref, les tendances à venir qu'il est souhaitable de suivre pour une entreprise si elle veut survivre face à l'offre mondialisée.
Et après ? Les industries utilisent les « cahiers de tendances » et déclinent, au sein de leur propre structure, des produits, des objets, des services ou des outils (liasse, nuancier, etc.) qui suivent les tendances du moment.

---

[3] Le luddisme renvoie à la lutte des artisans anglais contre les manufactures défendant l'emploi de machines dans le travail de la laine et du coton dans les années 1810. Le terme sert aujourd'hui à désigner tous ceux qui s'opposent aux technologies (NdT).

Ainsi, mon expérience à l'Opéra Bastille s'arrêtait là, à l'une des réalisations concrétisées à partir de cahiers de tendances. Je poursuivais mon chemin et intégrais, durant plusieurs années, un bureau de style.

La tendançologie du design : de *La* minorité silencieuse vers la majorité du silence

L'effusion du spectaculaire en dehors des murs qui lui sont normalement dédiés forme *« une société fragile parce qu'elle a grand mal à maitriser sa dangereuse expansion technologique. Mais c'est une société parfaite pour être gouvernée ; et la preuve, c'est que tous ceux qui aspirent à gouverner veulent gouverner celle-là, par les mêmes procédés, et la maintenir presque exactement comme elle est (…). La marchandise ne plus être critiquée par personne : ni en tant que système général, ni même en tant que pacotille déterminée qu'il aura convenu aux chefs d'entreprises de mettre pour l'instant sur le marché »* (Debord, 1992, pp.36-37) note Guy Debord. Dans ce que l'on convient d'appeler la société de consommation, les arts appliqués produisent des marchandises tendant à s'effacer depuis longtemps dans un cahier des charges tendance faisant fief de cette croyance collective telle un *topo* collégial et lissant de lieu(x) commun(s) où l'individu navigue sous *« la contrainte de la transparence (qui) nivelle l'homme et le ramène au statut d'élément fonctionnel d'un système »* (Han, 2018, p.48). Favorisant les pollutions visuelle et sonores aidant à saturer le regard avisé de l'usager tout autant que les étales, le design proposé y devient une donnée moyenne et domestiquée - tout comme le consommateur -, dans un système permettant d'inscrire *« l'objet qui en bénéficie dans un jugement de goût, strictement délimité dans le temps du jour »* (Renaury, 2006, p.106) afin que les individus s'accordent à la norme, une normalisation de la reconnaissance mais aussi de la connaissance, pour un « groupe d'appartenance » ou une « tribu » (Maffesoli ; 1990). Ceci a été rendu possible car, sous les échos bruyants de la consommation exerce en silence un chef d'orchestre, une action discrète portée par une minorité silencieuse vers une majorité du silence composée de nous tous, usagers et spectateurs-acteurs.

« L'avenir est affaire de design » et de faiseurs de mondes prédisait Vilém Flusser[4] dont les tendances forment un exemplaire procédé. Cette *« écoute silencieuse qui gouverne toute chose à travers les institutions »* comme l'écrivait Thierry Gaudin en 1978 est *« opportuniste, protéiforme et insondable. Elle n'est pas : elle se transforme. Celui qui joue avec elle peut espérer l'obliger à se dévoiler. Mais il ne pourra ni vraiment la connaître ni la maîtriser. Cependant, sa présence est inévitable. Elle nous imprègne ; elle est là, derrière nous »* (Gaudin, 1978, p.10), comme une présence qui a et qui influe sur le résultat des labeurs du créateur, artiste ou designer. *« Organe exécutif du gouvernement invisible »* (Bernays, 2007), les tendances[5] interviennent dans tous les domaines ayant une importance sur le plan social (politique, finance, industrie, agriculture, charité, enseignement) et orchestrent ainsi sur une grande majorité de nos créations actuelles :

« Dans maints domaines de la vie quotidienne où nous croyons disposer de notre libre arbitre, nous obéissons à des dictateurs redoutables. Un homme qui s'achète un costume s'imagine choisir un modèle qui lui plaît conforme à ses goûts et à sa personnalité. En réalité, il y a de grandes chances que, ce faisant, il se plie aux ordres d'un grand tailleur londonien anonyme. Lequel est en réalité le

[4] Voir Vilèm Flusser (2002) : pour l'auteur, le design représente la confluence d'idées nouvelles empruntées à la science, à l'art, à l'économie et à la politique. C'est de façon apparemment toute naturelle que des éléments hétérogènes s'y combinent en un réseau complexe de relations.
[5] L'emploi du terme « tendance » oscille dans le présent texte sous deux formes : tendances comme métier appartenant au champ de la veille et de la prospective et, tendances comme métier spécifique à la filière de la création (bureaux de tendances).

commanditaire d'une maison de couture très convenable, qui habille les hommes du monde et les princes du sang. Il suggère à cet échantillon trié sur le volet de porter du drap bleu plutôt que gris, une veste à non pas trois, mais deux boutons, avec des manches un soupçon plus étroites que ce qui se faisait la saison passée (...). Le tailleur londonien travaille sous contrat avec une grande firme américaine spécialisée dans la confection masculine, et il lui transmet au plus vite les modèles retenus par les arbitres de l'élégance britannique. Dès réception de ces dessins, accompagnés de spécifications quant à la couleur, à la quantité et au grain du tissu, la firme passe une commande de plusieurs centaines de milliers de dollars auprès des différents fabricants (...). À New-York, Chicago, Boston et Philadelphie, les hommes soucieux de leur mise les adoptent aussitôt. Et, s'inclinant devant leur autorité, le citoyen de Topeka ne tarde pas à les imiter ».

Le silence-bruyant[6] : l'arsenal tendances dessine notre futur

La *tendançologie du design* et plus loin d'une certaine forme de création, aussi mondiale qu'éphémère, intéresse la question du silence. C'est en restant dans le secret et le non-dit, le non-visible, le non-médiatique, à la marge de…, que naît le futur de nos productions et de nos services, peut-être même de nos cultures contemporaines. Les démarches de veille comme les tendances prescrivent ainsi, en amont de la production, les imaginaires saisonniers de la consommation et de l'industrie qui permettront, dans quelques années, de mieux vendre comme mieux produire. Mais par leurs conseils dessinant les formes, les matières, les univers et les ergonomies de demain, elles abolissent encore, au niveau individuel, une part du sensible comme « perception d'autrui et dialogue » d'une *Prose du monde* si chère à Merleau-Ponty, en confirmant que l'action de silence n'a qu'une seule ambition contemporaine : celle de percer l'opacité de l'imagination créatrice pour rassasier rapidement l'identique appétit des ventres politique, économique, social et culturel. L'individu ou le designer, visés par le principe, *« a sa propre personnalité, comme l'entreprise a la sienne, et l'enjeu consiste justement à les amener sur un terrain d'entente. (...) L'entreprise moderne étudie donc les conditions qui permettront de rendre le partenariat souhaité à la fois cordial et réciproquement bénéfique »*[7]. Et qu'y-a-t-il de plus transparent finalement que les silences acceptés par tous ?

La stratégie du silencieux-bruyant est une invention moderne. Cette *solution-modèle* comme l'entend Jean-Marie Legay où l'on *« se sert des faits sociaux comme des marches de l'escalier, sans les regarder vraiment, et en faisant confiance à une sorte de structure globale organisant les faits »* (Legay, 2010, p.11) forme à la fois l'*objet à imiter* (imitation) et le *résultat* (exemple, exemplaire) modelé et qui modèle, c'est-à-dire qui rend conforme. En ce sens, les tendances colorisent le monde par effets de modes et modifient, génération après génération, la palette des sensibilités tout autant que le temps créateur et fragile de soi pour l'autre, au profit d'une corporalité collective muette, accélérant et efficace, non visible au premier abord, mais finalement guerrière envahissante car rusée et propagée (propagande, *propagare*). Ce silence-bruyant, cette solution-modèle est ingénieuse. Sous les savoirs

[6] Il faut entendre sous silence-bruyant, du silence au bruyant du silence, c'est-à-dire la capacité qu'a le silence à faire bruit dans le monde, écho sonore.

[7] Le terme de *tendance* offre de nombreux dérivés au niveau de la langue moderne. *Tendanciel* (-*elle* ; 1874) ou *tendancieux* (-*euse*) *« qui manifeste des préjugés, qui n'est pas neutre ni objectif »* (1904) oblige régulièrement à *retendre*, *sur-tendre* ou *sous-tendre* de façon récurrente les prescriptions et les données méthodologiques pour en *étendre* les effets. Car, pour être *entendu* (entendre) par la masse et pour étendre les données tendances, il est nécessaire de *mettre en tension le standard*, c'est-à-dire le type ou la norme de fabrication pour effectuer régulièrement un *échange standard* (1931), le *« remplacement d'une pièce usée par une autre pièce du même type »* (Le Robert, Dictionnaire historique de la langue française, 2006). Voir Edward Bernays.

de la création, il/elle a pris naissance dans l'atelier de l'artiste, dans le *celare* de la couleur[8], dans la maison secrète[9] pour progressivement se transformer en un *arsenal* stratégique contre lequel plus personne (industrie, usager et designer) ne peut s'échapper. Empruntée de la langue arabe signifiant *« maison de construction, de fabrication »*, l'occurrence arsenal a évolué et voyagé (en bateau) de l'Europe du Sud (voir l'*arzana* de Venise créé vers 1104 et reconstruit en 1337) pour toucher les côtes françaises au XVe siècle par le biais d'un *« lieu où l'on fabrique les armes et les munitions de guerre (Furetière, 1690), ce qui reflète les différences de situation entre la République maritime de Venise et le royaume de France »*[10]. Depuis, il signifie *« dépôt d'armes »* (*source*) mais encore *« ce qui fournit des moyens d'attaque ou de défense »* (*ressource*). Progressivement, l'arsenal silencieux s'est décliné en *darse* (dérivé d'arsenal et renvoyant au bassin italien génois, *darsena*), c'est-à-dire en un *« bassin abrité à l'intérieur d'un port, où l'on peut effectuer en sécurité et en groupe la réparation et l'armement des petits bâtiments »*. Or l'image d'un réceptacle abrité du regard extérieur représente bien le métier des tendances qui opère en silence, en amont de la création, pour mieux se propager, se diffuser en crescendo. Opérer en cachette, c'est ici effectuer des réparations, des corrections remédiant à des données entendues comme trop singulières et lentes, trop locales et symboliques pour les étendre stratégiquement à d'autres côtes, c'est-à-dire finalement corriger le faire et le penser initial du designer afin de produire un design collégial de la masse. Une fois le public touché et apprivoisé, l'image bruyante de nos publicités, de nos besoins et de nos désirs fait le reste.

Ce qui se passe exactement au cœur de la darse n'est pas connu de tous -et n'ai pas à connaître- car, à l'intérieur, se prépare une opération de consensus, en cartel, avec des initiés, des collaborateurs afin d'envisager des stratégies, des planifications[11]. Le temps comme outil d'accélération est en cela le paradigme fédérateur de l'écoute du silence-bruyant. Débutant alors dans le bureau restreint et caché d'un gourou des tendances autour de quelques créateurs-veilleurs, structurant ensuite les futurs cahiers des charges dans l'arsenal des métiers de la prospection, puis en fédérations socioéconomiques de filières ; le résultat obtenu déborde progressivement la darse pour inonder le global et diffuser à travers le monde, l'image d'un modèle de création où la transparence de la *mimesis* postule une antériorité à chaque nouvelle mode, une réalité préexistante remise au goût (*gusto* italien) du jour, la mise à vue d'une surface picturale et non d'un espace comme pourrait le montrer Philippe Junod[12] allusion après réalisme (Junod, 2004, p.303), images d'évidences et exemplaires saisonniers d'une longue série de *clichés* transparents.

---

[8] Voir en latin *celare* (cacher) de la famille de *color* (couleur), *clam* (en cachette) ou *clandestinus* (dissimulé).

[9] Les *maisons de coutures* avaient leur propre bureau de conseillères intégrées, la consommatrice avait une couturière *à maison*, on se rendait chez elle ou elle venait chez soi pour prendre les mesures et monter le patron. L'arsenal comme *maison* existe ainsi depuis fort longtemps mais a disparu en tant que petite unité pour devenir la darse.

[10] *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, p.214.

[11] Ce n'est pas une seule profession qui travaille dans la darse mais un champ de métiers, ceux de la gestion, de l'économie, du politique. Ce réseau construit permet d'officier sur un ensemble et facilite l'extension, au-delà des mers. Si la fabrication du public se fait dans ce précieux silence, c'est pour mieux se diffuser dans un sentimentalisme bruyant et transparent, c'est-à-dire entendu, adopté par une opinion qui accepte l'exfiltration du singulier poétique pour adhérer paisiblement à la procédure. Voir la large littérature sur le sujet dont E. Bernays, *Propaganda : Comment manipuler l'opinion en démocratie*, Paris, Zones, 2007 ; D. Harvey, *Géographie de la domination*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2008 ; T. Gaudin, *L'écoute des silences*, Paris, Ed. 10/18, 1978.

[12] Philippe Junod : *« Pour qu'une véritable activation devienne possible, il faut que la surface picturale engendre, au lieu de se contenter de recouvrir, un espace pictural »*.

Sans bruit, le bruit des tendances prolifère au-delà des océans. Mais ce modèle a-t-il réellement valeur de parole ? *« Ce qui manque à la photographie transparente, dit Byung-Chul Han, c'est la condensation sémantique et temporelle. Ainsi, elle ne parle pas »* (Han, 2018, p.24). De façon concomitante, « *l'obsession de la transparence stabilise avec une grande efficacité le système existant. La transparence est en soi positive. Elle n'est pas habitée par la négativité qui pourrait remettre radicalement en question le système politico-économique en place. Elle est aveugle par rapport à l'extérieur du système. Elle ne fait que confirmer et optimiser ce qui existe déjà* » (Han, 2018, p.19), ce qui se voit. Ainsi, si les tendances « font école » pour une certaine (grande) partie de la création. Mais une conception design telle qu'on l'entend, ne peut pas s'en tenir aux phénomènes aveugles, c'est-à-dire visibles et muets à la fois. Elle se doit plutôt de rechercher la clairvoyance comme l'a enseigné Diderot (Stenger, 1999), en étant attentive aux rapports cachés, aux analogies secrètes entre les phénomènes, aux résonances (Rosa, 2018) nourricières. Car ce qui nous est majoritairement offert dans la société de consommation aujourd'hui ne résonne pas, et nous rend aveugle dans un bruyant écho offrant des créations calibrées par un appareillage socioéconomique maximal, une jouissance programmée où le consommateur n'est jamais qu'une cible visée pour répéter des mots (des images, des goûts) mis au point par d'astucieux communicants.

La *tendançologie du design* perd, temps de mode (Barthes, 1967) après saisons (Barthes, 2001, p.109), le dessein de sa naissance, c'est-à-dire son *disegno.* Le projet visé ici n'est pas l'invention[13] mais plus surement la *re-production* de créations fondées sur la nature et dessinées (*dessin*) de façon objective (rentable) et transparente, c'est-à-dire *via* une esthétique de l'évidence et commune à une époque[14], qu'elle soit longue ou transitoire. La clarté de telles propositions pousse alors à se demander si l'imposable silence promu jusqu'ici ne servirait-il pas à camoufler des sujets dont l'action de création, en tant qu'acte producteur et consommateur (Valéry, 1957), laisserait au public le choix d'un *transparaître* tel que le notait Paul Valéry ; c'est-à-dire des faiseurs de design qui mettraient l'accent sur la *dé-marche,* la manière dont ce qui apparaît ne relève pas de l'immédiate évidence mais, au contraire, se trouve entièrement entretissé d'opacité ?

Chut-repetita ! Une expérience du silence chromatique

Qu'est-ce que *design-er* finalement ? Qu'est-ce que parler ? Qu'est-ce que la marche ? La marche en forêt, mais toute sphère où on se confronte à une autre forme de vie est une rencontre avec d'autres organismes, un type de rapport au monde et à soi, une expérience devenue presque impossible face à la société de consommation, à la société actuelle. Évidemment, nous pouvons nous poser différentes questions quand on marche en forêt. Combien rapporterait les arbres coupés de cette forêt ? Quelles

[13] Dans le lexique français, le mot *dessin* tel que nous le connaissons aujourd'hui n'apparaît qu'au XVIIe siècle. Auparavant, il s'écrit *dessein* et tire sa signification de l'italien *disegno*. Avec le *design* comme profession et son incroyable essor dans la société contemporaine, la notion nous éloigne d'une question de représentation, mais cherche, au contraire à se saisir du réel dans lequel elle se développe. Ce n'est plus « l'image » du monde dont il est question, plus de Vérité ou d'illusion : il ne s'agit que de produire la réalité dans toutes ses dimensions, de l'artistique au socio-économique. Le terme design apparaît dans le vocabulaire français en 1959, à partir du même mot utilisé en Angleterre et aux États-Unis. Dans l'optique industrielle, les idées fortes du design sont la (a) conception et les choix formels et fonctionnels en amont de la production, (b) la recherche d'une adéquation entre forme et fonction, l'aspect esthétique et aspect fonctionnel que l'on identifie aujourd'hui comme valeur signe et valeur d'usage, (c) la production en série plus ou moins grande liées au développement industriel. Voir Olivier Subra, *Le dessin : le réel et ses représentations, de l'illusion d'une saisie à une poïétique de la fiction*, Doctorat de l'Université de Toulouse, sous la direction de Guy Lecerf, 2006.
[14] Voir les plateformes numériques d'images dites inspirantes (Pinterest, etc.).

essences de bois seront tendances demain ? Le rapport économique est possible mais, généralement, quand on marche en forêt, on entre plutôt en vibration avec une réalité vivante. En cela la marche est une intention de visite, de découverte, de dialogue ou simplement de promenade. Sa fonction organique peut se faire de façon spirituelle, thérapeutique, touristique, sportive ou encore notationnelle. En cela elle est une démarche, une pénétration. Aller à la rencontre de lieux, de savoirs, de pratiques et de savoir-faire ; découvrir par le biais d'atmosphères, de schémas, de sons, de mots, d'odeurs ou entrer dans un terrain (c'est-à-dire dans un lieu de friches et de cultures qui deviendra par la suite un territoire à la base d'une création) au sens physique du terme ; la marche amorce toujours quelque chose. Elle peut permettre l'errance, la virée, l'excursion, le cheminement, l'inquiétude, l'attention, la rencontre hasardeuse, la surprise, l'émerveillement, le saisissement, le ravissement, l'inspiration, le désenchantement, la déception, la déconvenue, la désillusion, le dépassement, le dépaysement, bref, tout un ensemble d'attitudes ou de dispositions charnelles, physiques et mentales. Quoi qu'il se passe dans l'acte de déambulation, l'expérience engagée demeure un moment coupé du réel et découpé par des sonorités muettes provenant des organes, des accords raisonnants qui s'échappent par la tête ou par le corps, et des paroles propices au lieu arpenté car, dans ce « là » musical, quelque chose est présent… on répond à quelque chose, dans une forme sourde d'un silence-sonore, *La* chromatique absolue (Souriau, 2004, p.379)[15].

La marche menée par l'artiste-designer diffère de celle du *tendanceur*. Dans la forêt, il ne s'agit pas de posséder, d'influer sur, d'envahir ou de maîtriser quelque chose, la productivité n'est pas le résultat de l'action. Il se passe une sorte de phénomène intense, une écriture en constitution capable d'arrêter le silencieux-bruyant pour favoriser un temps et une *géopoétique* aux douze coins feutrés et opaques qui se mettent à nous féconder. La phénoménologie est sans aucun doute à la base de cette *« perception que quelque chose est là »* (Merleau-Ponty, 1979) et la forêt est l'un de ces mondes qui nous fait, en tant qu'être humain créateur. Mais elle nous fait aussi à son image, c'est-à-dire à ses rythmes, ses cadences, ses impositions. L'acte de marche est perméable, modulable et ne se réalise jamais par hasard même si ce dernier la compose. Pour Paul Klee, *« le cheminement détermine le caractère de l'œuvre accomplie. La formation détermine la forme et prime en conséquence celle-ci »* (Frontisi). La déambulation est un exercice formateur qui met en jeu notre propre plasticité, c'est-à-dire notre existence au cœur d'un réseau déjà présent où les actions qui vont suivre résonneront de leurs conséquences : on peut répondre au non-bruit du non-lieu composé pourtant de mille sonorités végétales, animales et atmosphériques comme le chant des feuilles, dans le vent, sous le pied ; on s'accorde à la demande presque monacale de l'espace en réagissant aux tons directs, à ceux re-bondissants, lointains, aux rumeurs de passage ; on se soumet aux matériaux vivants et inattendus comme la pluie, le vent, la boue, la peur de l'obscurité du bosquet ou de sa propre perte dans le silence opaque… il y a, dans notre travail d'humain en balade, un rapport de compréhension avec la vie naturelle et un lien fragile de beauté avec la mort. *« Il y a toujours quelque chose derrière quelque chose… »* écrivait Muclair nous dit Junod (Junod, 2004, p.189) tout en continuant ainsi : « Si le réalisme mystique des symbolistes se fait de l'apparence une conception purement négative (illusion trompeuse, empêchement à la contemplation des essences), c'est qu'il a, comme tout ésotérisme, la conviction profonde que ce qui est caché est plus vrai que ce qui ne l'est point ; et c'est cette méfiance originelle vis-à-vis du sensible, cette connivence secrète de l'obscur et du réel, affirmé comme un véritable acte de foi, qui aboutit à imposer cet idéal de la transparence : il s'agit de décrypter le visible, de pénétrer « sous » l'apparence, de « dévoiler » la « Vérité ». La décision de marcher en création relève certainement d'un acte de foi, d'une grâce dans laquelle on peut isoler le passant que nous sommes pour en faire ressortir le contemplateur que nous devons persister à être.

[15] Etienne Souriau : *« Quand Molière dans Les Précieuses ridicules fait dire à Magdelon, à propos de l'impromptu de Mascarille, " il y a de la chromatique là-dedans ", c'est de l'air sur lequel il chante qu'il s'agit ».*

Comment en est-on arrivé là ? Après tout ce périple, toutes ces étapes, ces moments de doutes, d'apprentissages, de questionnements, etc., toute démarche silencieuse et résonante relève de beaucoup de volonté pour un designer qui navigue, par obligation, dans les arcanes de la société de consommation. Mais cette volonté partagée par beaucoup naît plus particulièrement des noces de la parole et du silence. Le contre-silence fait parler le sentiment de départ comme une méthode certes expérimentale, mais qui se veut dominée par le génie de l'expérimentation et non de la prescription.

Le contre-silence : le design-couleur *desseine* notre futur

Le type de marche présenté ici devrait être l'illustration quotidienne de notre vie artistique car, déambuler aux franges de la transparence représente une posture méthodologique, une démarche. Ce démarchage permet d'engager un système de représentation que l'on va mettre en place ou qui, simplement, stimule pour probablement inspirer ensuite. C'est une phase participante d'une pratique ou d'un projet et ce, quel que soit le territoire dans lequel on l'accomplit. Les modalités silencieuses qui constituent la dialectique instaurée entre parole et silence ne sont pas centralisées sur le lieu d'expérimentation. Au-delà de la zone active de la marche, il s'agit de préserver la mémoire de la création, l'action en cours, la trace d'un design originel. Chaque étape est donc constructrice pour soi et pour l'autre car l'enjeu d'une telle démarche est bien d'intégrer, à contre-silence, la société de consommation. Le dessein est le vecteur du cheminement dessiné, c'est-à-dire pensé. Et finalement, le chemin en tant qu'image d'un tracé importe peu car, *« contrairement au calcul, la pensée n'est pas à soi-même transparente. La pensée ne suit pas les tracés calculés à l'avance, elle avance en terrain ouvert* » (Han, 2018, p.56). Le designer-coloriste débute toujours son investigation « en marche »[16]. Il est constamment en procession, du latin *procedere* qui signifie « aller de l'avant » c'est-à-dire qu'il *dessine* et *projette* un plan en même temps, tel que l'on doit l'entendre dans le *disegnare* (*disegno*). Il y a une posture d'intrigue et de mise en tension dans la narration d'une procession et dans l'évolution de la procession, elle-même (-*auto*). L'acte de marche n'est donc pas en soi un acte en chemin comme c'est le cas pour les tendances. Il est une action de cheminement d'abord intellectuel et physique avant d'être physique et pratique. Ce qui est vu n'est pas le trait menant d'un point à un autre pour former une lignée évolutive de logiques visuelles saisonnières, mais plutôt les traces, les états de déplacement, les phases évolutives d'un dessein à long terme.

Le contre-silence structure un parcours faisant paraître et apparaître à celui qui sait voir au-delà des apparences premières, ce qui est beau. La question du temps est redéfinie hors du quotidien car la beauté d'une chose n'apparaît *« que bien plus tard »*, à la lumière d'une autre. *« La beauté est un hésitant, un retardataire. C'est seulement après coup que les choses dévoilent leur essence parfumée du beau. Elle est composée de strates et de sédimentations temporelles qui produisent de la phosphorescence. Or, la transparence ne produit pas de phosphorescence »* (Han, 1978 p.61) nous dit justement Han. En cela, le design-couleur n'est pas une *« jouissance immédiate »* (Proust, 1927, p.14) mais la mise en stratifications d'une combinaison mélodique composée de sensibilités et de rationalités, d'intemporalités et de silences fondateurs car embaumés. L'appel aux sens est une logique structurante dans la mesure où l'expérience de marche passe par eux et que le design se doit de toucher par sa sensualité vibrante. Gaston Bachelard parle dans cet esprit d'une *« polyphonie des sens »* (Bachelard, 1957) au sujet de l'œil qui collabore avec le corps et les autres sens pour comprendre la sensation d'espace. L'architecte Juhani Pallasmaa évoque une expérience multi-sensorielle en notant que *« toute expérience de l'architecture qui nous touche est multi-sensorielle ; les qualités d'espace, de matière et d'échelle se mesurent également par l'œil, l'oreille, le nez, la peau, la langue, le squelette et les muscles. L'architecture fortifie l'expérience existentielle, notre sensation d'être au monde,*

[16] Dans une pratique de design-couleur, le terrain est toujours le point de départ et l'objet d'étude qui permet la conception. Une pratique sans terrain d'analyse et d'application n'est pas possible.

c'est une forte expérience personnelle » (Pallasmaa, 2005, pp.46-47). De ces idées résultent une non-hégémonie de la vue, une non-prédominance de la vision sur les autres sens, mais plutôt la valorisation d'un outil sensitif-représentatif de l'espace vécu, de la marche silencieuse menée vers la construction de ce qui nous entoure (projet) tout autant que de nous-mêmes (projection). Le sensoriel intériorisé et obscur car difficilement traduisible cherche en cela à procréer le ravissement. Et qu'y-a-t-il de plus ravissant/saisissant que les *4'33*'' silences de John Cage ?[17] Satisfaire les impressions et causer une sensation particulière relevant à la fois de disposition et de logique n'est-il pas l'un des enjeux du design à produire ?

« Si nous revenons au thème de la beauté, nous dit l'académicien François Cheng, nous pouvons dire que dans la durée qui habite une conscience, la beauté attire la beauté, en ce sens qu'une expérience de beauté rappelle d'autres expériences de beauté précédemment vécues, et dans le même temps, appelle aussi d'autres expériences de beauté à venir. Plus l'expérience de beauté est intense, plus le caractère poignant de sa brièveté engendre le désir de renouveler l'expérience, sous une forme forcément autre, puisque toute expérience est unique. Autrement dit, dans la conscience en question, chaque expérience de beauté rappelle un paradis perdu et appelle un paradis promis » (Cheng, 2008, pp.41-42).

On pourrait paraphraser cet extrait de la *seconde méditation* en remplaçant « beauté » par « silence » car ici, le design-couleur conçoit un projet de monde en incorporant, à la raison, l'insaisissable issu du non-bruit des sonorités relevées, la pureté du silence, richesse. Dans l'atelier-laboratoire du designer-coloriste, l'exercice à chaque fois renouvelé du geste forme une recherche permanente de la beauté. Le ramassage des silences de la marche, leurs notations ou leurs contretypes en constituent la partition. Dans cet espace parfois public mais souvent privé, les éléments collectés deviennent ainsi sujets de discrimination et de choix pour produire. On les caractérise en données pour les penser et les classer, on relève les plus positifs qui fonderont la base de l'ouvrage *design-é* dans la perspective d'offrir une résonance future. Le projet final ne sera certainement pas lisible de manière immédiate et s'offrira avec une part d'altérité ouvrant le regard à la réflexion, à l'appropriation, au partage. En design-couleur, l'opacité du silence se fait bien matiériste pour défendre la pensée première de Junod, car même lorsque ce dernier se dévoile dans la lumière[18] il se compose d'infra-mince tel le feuilletage possiblement archéologique de Marcel Duchamp. Finalement, la démarche du contre-silence représente un moyen de faire parler ce qui n'a pas de voix, ce qui se fait « voyant » car éclairant dans le corps et l'âme, loin de l'écho du silencieux-bruyant : *« Nous sentons, d'une part, que l'ouvrage qui agit sur nous nous convient de si près que nous ne pouvons le concevoir différemment. Même dans certains cas de suprême contentement, nous éprouvons que nous nous transformions en quelque manière profonde, pour nous faire celui dont la sensibilité est capable de telle plénitude de délice et de compréhension immédiate. Mais nous ne sentons pas moins fortement, et comme par un tout autre sens, que le phénomène qui cause et développe en nous cet état, qui nous en inflige la puissance, aurait pu ne pas être, et même, aurait dû ne pas être, et se classe dans l'improbable »* (Valéry, 1957, pp.1350-1351).

En dialogue avec la transparence contemporaine certes, mais dans l'espace exploratoire des bords bruyants qui n'ôtent pas la passion de la réflexion dans la démarche de création ; qui ne repoussent pas les temporalités des limites que la création comporte ; et qui n'annihilent pas la perfection du

[17] *4'33''* est un morceau de musique du compositeur John Cage, souvent décrit comme quatre minutes trente-trois secondes de silence. Ce silence est constitué par les sons de l'environnement que les auditeurs entendent ou créent lorsque l'artiste interprète (Fetterman, 1996).

[18] Junod revient dans cet article sur sa proposition de transparence et d'opacité précédemment éditée pour requalifier les démarches contemporaines tournées vers la transparence (Junot, 2011).

geste dans sa réinvention quotidienne pour mieux relever, voir, ressentir le voir, fabriquer en silence une chose visible et signifiante, un tracement manuel venu de la tête, la *« transformation d'un tracement visuel en tracement manuel »* (Valéry, 2017, p.81) stimulant les portions, les segments, les étapes en train de se faire … viser le silence, haut et loin pour contribuer à faire vivre une mémoire de l'imagination qui engendrera la richesses des imaginaires et des critiques ; des murmures aux applaudissements, de la mise en sourdines aux blâmes assourdissants… tel est le rôle de la marche/démarche design dans toutes sphères où il se confronte à une autre forme de vie ou de rencontre avec d'autres organismes. Dans cette approche méthodologique et structurante d'une prospective expérimentale et expérimentée regorgent les formes chromatiques expressives qui feront demain. Œuvre (coloris) (Lecerf, 2014), produit (affect), service (centré usager), outil (méthodologique), architecture (habitée), charte ou nuancier (vecteurs de savoirs) illustrent en ce sens, dans la consommation, la silencieuse chromatique telle une musicalité immatérielle, insondable, jouant les rythmes flous et les anfractuosités. Pour Octavio Paz, *« un texte est une suite qui commence en un point pour s'achever en un autre. Écrire et parler c'est tracer un chemin : inventer, se souvenir, imaginer une trajectoire, aller jusqu'à. (...) »* (Paz, 1972, p.128). Les œuvres chromatiques touchantes sont celles qui font texte, qui parlent et qui opèrent dans l'opacité de la *poïësis*, à contre-silence et *« en laissant la couleur nous remuer, et toucher la profondeur de notre âme, elle nous émeut, elle nous met en mouvement, et nous fait ainsi entrer dans la joie la plus pure. Laissez la couleur venir en nous, c'est se laisser emplir par la vie. Vous avez découvert le chemin le plus direct pour retrouver la joie d'être »* (Matisse, 2014, p.146).

Dans notre univers de flux accumulateurs de sensations visuelles où le factice et le virtuel cherchent à prendre la place du réel (du pigment au pixel, de la texture à l'effet lisse de l'écran, du legs au fantasmé), les croyances en la couleur périssent. Génération après génération, une certaine *histoire colorielle* disparaît en *sus* des savoir-faire. Or les libertés interprétative, connotative et poétique qui renvoient au système *sensoriel, émotionnel, mémoriel personnel* et qui sont issues du patrimoine individuel (culturel, social, artisanal, artistique), nous construisent dans la manière d'appréhender la couleur comme un objet d'indépendance face à la vitesse du monde. Lorsque l'on comprend correctement cela, le temps présent continue plus que jamais, mais sous des formes modifiées, à réclamer une contre-démarche[19] pour rééduquer l'individu aux rôles et enjeux du silence nourricier et de ses poïétiques designs et couleurs (Sloterdïjk, 2010).

[19] L'idée de contre-démarche évoque ici l'ouvrage de Peter Sloterdïjk où est noté que *« Quand on le comprend correctement, le temps présent continue plus que jamais, mais sous des formes transformées, à réclamer une pensée des grandes circonstances, précisément parce que les paradigmes des tranchées, de la torture et des camps de concentration n'ont plus d'actualité immédiate dans notre monde industrialisé »*, p. 83. Dans ses propos, l'auteur fait référence à différents philosophes interrogeant la nécessité du récit au regard d'un système d'influence et de domination prônées par une société panoptique (Michel Foucault, Jürgen Habermas, Walter Benjamin, Hannah Arendt) réclamant des modifications. L'idée de circonstance renvoie donc à une lignée intellectuelle liant conjoncture et situation du présent permettant l'occasion de changement.

Bibliographie

Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957.
Roland Barthes, *Système de la mode*, Paris, Seuil, 1967.
Roland Barthes, *Le bleu est à la mode cette année et autres articles*, cité *in* « La mode et les sciences humaines », Paris, Institut français de la mode, 2001.
Jean Baudrillard, *Les Stratégies fatales*, Paris, Grasset, 1986.
Edward Bernays, *Propaganda : Comment manipuler l'opinion en démocratie*, Paris, Zones, 2007.
Roberto Casati, *Contre le colonialisme numérique. Manifeste pour continuer à lire*, Paris, A. Michel, 2013.
François Cheng, *Cinq méditations sur la beauté*, Paris, Albin Michel, Le livre de poche, 2008.
Guy Debord, *Commentaires sur la société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992.
Vilém Flusser, « Formes et Formules » in, Petite philosophie du design, Bulgarie, Circé, 2002.
William Fetterman, *John Cage's Theatre Pieces: Notations and Performances*, London, Harwood Academic Publishers, 1996.
Claude Frontisi, « Paul Klee - 1879-1940 », Encyclopædia Universalis (en ligne), URL : www.universalis.fr.
Thierry Gaudin, *L'écoute des silences*, Paris, Ed. 10/18 Union Générale d'Éditions, 1978.
Byung-Chul Han, *La société de la transparence*, Clamecy, PUF, 2018.
Georges Didi-Huberman, *L'homme qui marchait dans la couleur*, Paris, Minuit, 2001.
Philippe Junod, *Transparence et opacité. Essai sur les fondements théoriques de l'art moderne*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2004.
Philippe Junod, « Nouvelles variations sur la transparence », *Appareil* [En ligne], 7 | 2011, mis en ligne le 11 avril 2011 : journals.openedition.org.
Guy Lecerf, *Le coloris comme expérience poétique*, Paris, L'Harmattan, 2014.
Jean-Marie Legay, *L'expérience et le modèle, un discours sur la méthode*, Paris, INRA, 2010.
Michel Maffesoli, *Au creux des apparences. Pour une éthique de l'esthétique*, Paris, Plon, 1990.
Henri Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, Paris, Hermann, 2014, p.146.
Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Notes de travail, Paris, Gallimard, 1979.
Yves Michaud, *Ibiza mon amour, enquête sur l'industrialisation du plaisir*, Paris, NIL, 2012.
Juhani Pallasmaa, *Le regard des sens*, Paris, Du Linteau édit., 2005.
Octavio Paz, *Le Singe grammairien*, Paris, Albert Skira, 1972.
Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu, XV, II, Le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard, 1927.
Bruno Renaury, « Les usages culturels du mot design » in, Brigitte Flamand (dir.) Le Design : essais sur des théories et des pratiques, Paris, IFM & Éditions du Regard, 2006.
Hartmut Rosa, *Résonance*, Paris, La Découverte, 2018.
Peter Sloterdïjk, *Règles pour le parc humain suivi de la Domestication de l'être*, Paris, Fayard/Mille et une nuit, 2010.
Etienne Souriau, « chromatique/chromatisme », *in*, *Vocabulaire d'Esthétique*, Paris, PUF, 2004 (1990).
Gerhardt Stenger, « La théorie de la connaissance dans la Lettre sur les aveugles », Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie [En ligne], 26 avril 1999, mis en ligne le 04 août 2007, journals.openedition.org; DOI : https://doi.org/10.4000/rde.1151.
Paul Valéry, « Première leçon du cours de poétique », *in, Œuvres 1*, coll. « Pléiade », Gallimard, Paris, 1957.
Paul Valéry, *Degas Danse Dessin*, Paris, Gallimard, 2017.

Rhétorique du silence : quelques réflexions pour le design

Mohamed Salah Layeb

mohamedsalahlayeb@gmail.com

Docteur en Arts et Sciences de l'Art de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, France, Docteur en Sciences et Technologies du Design de l'Ecole Supérieure des Sciences et des Technologies du Design-Denden - Tunisie, Enseignant-chercheur à l'Institut Supérieur des Arts et Métiers de Sfax Université de Sfax - Tunisie.



Introduction

Le terme "silence" relate une polysémie conséquente. Il désigne l'absence de bruit, l'absence des effets sonores, l'absence d'échange verbal, rester tranquille, se taire, etc. Mais, il est important de dire que son interprétation dépend principalement du contexte où il fait son apparition. En ce sens, la démarche empruntée pour cette note se concentre notamment sur l'étude du silence sous ses multiples aspects dans un contexte où le design constitue la pierre angulaire de notre réflexion. Il est connu que l'avènement du design remonte au 19ième siècle dans un contexte de révolution industrielle. Sous l'appellation d'esthétique industrielle' (Lowey 1969), ce terme s'est rapidement transformé en Design sous les pulsions de plusieurs intervenants notamment des architectes, artistes et créateurs. Et depuis, le design ne manque pas de constituer un champ fertile de réflexion pour les chercheurs de différentes disciplines (philosophes, sociologues, ingénieurs, artistes, architectes, marketeurs, etc.). Il se définit comme étant un domaine évolutif, s'alimentant des mutations et des transformations globales qui touchent nos sociétés. Ouvert sur le monde, au point de vue humain et non-humain (les plantes, les animaux, les organismes, les matériaux, etc.), le design continue sa tournée afin de contribuer à l'habitabilité du monde (Findelli, 2015).

Dans ce contexte, et dans une perspective d'étude de non-humain dans le champ de la recherche en design, notre intérêt porte sur l'étude du silence par rapport à une logique réceptive du design. Le silence possède des effets qui tendent à la détermination de la réalité de l'objet design et de ses ondes diffusées dans les sociétés en question. On parle d'un silence diffuseur d'ondes qui provoquent tantôt

des sons, tantôt des moments d'absence totale de réactions sonores et communicationnelles. Un silence porteur de sens étrange qui nécessite un décodage spécifique et une habilité typique d'interprétation de sensations et de perceptions provoquées par celui-ci.

En prenant un point de départ les effets du silence sous ses multiples déclinaisons dans la création des objets, cet article tend, dans un premier temps, à mettre l'accent sur le pouvoir et non-pouvoir alloués au silence et met à plat, dans un second temps, l'idée du paradoxe du silence et la perte des qualités conceptuelles des objets design. Il explore, dans un autre temps, le concept de l'infertilité de l'objet et s'enchaine avec l'hypothèse de la renaissance de l'objet dans la mesure où celle-ci prend une autre perception révélatrice des caractères mobilisés dans le processus de définition de nouveaux artefacts correspondants aux attentes des sociétés. Finalement, notre intérêt porte sur la matérialité du design à partir d'une étude empirique de quelques objets existants sur le marché.

1. Pouvoir et non-pouvoir du silence en design

Dans le processus de conception en design et dans une logique du silence, différents acteurs font apparitions. On peut facilement repérer le silence du designer (créateur), le silence de l'objet (la création), le silence de l'usager et le silence de post-consommation (après usage).

Le silence prend l'attribut d'un pouvoir qui a ses vertus et ses aptitudes. Un pouvoir qui prend position à chaque étape de conception où la démarche créatrice revêt d'une importance magistrale. Cette démarche est devenue un droit social, droit de propriété qui sacre l'auteur et fabrique l'incitation économique à créer et à diffuser des œuvres, sans lesquelles le développement de la société de consommation dans ce domaine n'aurait probablement jamais eu lieu. Ce droit va d'ailleurs traverser avec efficacité les inventions successives des supports de la création (cinéma, radio, télévision, journaux, magazines...). Il deviendra transversal à toutes les « industries culturelles ». Une révolution technique mais encore fallait-il qu'une révolution technique vienne entretenir ce désir (ou cet intérêt) nouveau de diffusion, et permette l'avènement de nouvelles formes d'art et de nouveaux modes de diffusion des anciennes ?

Nous vivons une révolution économique et sociologique dont il faut maîtriser les aspects physiques et physiologiques. Avec la profession, celle de l'esthéticien industriel, communément appelée maintenant Designer, est entreprise une croisade contre la laideur, le bruit, le goût, l'encombrement, l'agglomération, le gâchis en matières premières et en main-d'œuvre (1946). Le principe social adopté est d'apporter à toute chose une apparence parfaite liée à un fonctionnement parfait (Loewy, 1990). Un parfait momentané, conditionnel et évolutif. Ce qui était parfait avant n'est pas forcément le parfait d'aujourd'hui ou de demain. Le plus important c'est comment aborder le sujet de l'objet en conciliant tant des critères, des paramètres, des facteurs, des conditions et autres qui basculent couramment entre esthétisme et fonctionnalisme. Certains paramètres conceptuels se veulent dominants plus que d'autres. Chaque projet a ses spécificités et sa logique.

Mes idées fixes seront qu'il est nécessaire d'apporter de la concordance et de l'authenticité, à toute étude qu'il s'agisse d'une automobile, d'un engin de chantier ou matériel de laboratoire, d'une réunion familiale, sociale (mariage, séminaire, congrès …), des bijoux ou des emballages, conditionnements de nourriture ou des rapports humains. La combinaison d'un savoir-faire technique et d'une nouvelle équation économique, avec un cadre juridique, va être amplifiée à compter des années 30 – et plus sûrement encore après la Libération 1945 – par cette révolution sociologique que constitue le développement de la société de consommation. Et, c'est dans ce long silence des études appliquées que vont se trouver bouleversées les formes et les utilisations des objets communs au travers des conceptions diverses. Le design, d'ailleurs, comme la majorité des domaines n'a pas connu un silence tout

au long de son voyage universel. Son destin est de se travestir, se reformuler, d'évoluer, d'anticiper sans se penser (c'est-à-dire sans que le design se cogite). Dans ce contexte, Stéphane Vial déclare : « Le design ne cesse de penser, mais il est incapable de se penser. Il n'a encore jamais produit une théorie de lui-même, comme l'art a pu le faire. Seules quelques formules édifiantes dues à une poignée de designers célèbres ont vu le jour. Pourtant, le design est par excellence une chose qui pense » (Vial, 2010, p.11).

L'avènement d'une conscience collective par rapport à la nature vers les années 60-70 a permis l'intégration de nouvelles notions comme le bio dans le domaine du design et ce, pour offrir aux objets industriels des solutions inspirées par (et respectueuses de) la nature. D'autre part, d'autres concepts ont apparu plus tard, vers les années 1990, comme le numérique pour ouvrir le champ de la numérisation et la technologie assistée par ordinateur qui permettent de concrétiser des objets et produits avec des savoir-faire informatique sophistiqués qui traduisent tout cela avec des machines technologiques (scanner 3D, imprimante 3D …). Ces machines offrent aux designers et aux usagers des solutions soutenables et correctes. L'évolution continue et les concepts s'enchainent. Récemment, le concept du design social est apparu pour concilier entre besoins réels de la société et services proposés par les designers. Sans s'attarder sur cette idée, nous nous référons à Alain FINDELI, l'un des chercheures qui ont défendu ce concept, qui déclare: *« […], les « designers sociaux » sont appelés à concevoir des services (plutôt que des objets) et des politiques, prioritairement dans le domaine public, dans des secteurs d'activités divers : santé, emploi, culture, famille, éducation, transport, etc. »*[1].

Somme toute, le design a su constituer, depuis son avènement, une ouverture sur le monde, un champ d'adaptation de références, de vocables et d'indications qui agissent hors du silence. Ce que nous avons appelé pouvoir et non-pouvoir du silence en design réplique à une approche évidente ; le design ne suit pas le silence mais plutôt c'est le silence qui suit le design. De ce fait, le design se manifeste comme une discipline détenant un pouvoir magique de disposition de nouveaux accès et orientations qui servent à la détermination des objets et des services clés aux profits des usagers et clients pour assurer la continuité de la vie humaine avec des conditions meilleures.

2. Le paradoxe du silence

Le silence présente de multiples orientations dans son aptitude de saisissement et de dissection. Nous ne nous intéressons ici qu'à deux pistes qui sont totalement paradoxales.

Dans un premier temps, le silence dynamise la fertilité de l'imaginaire chez le designer, le consommateur, le client ou même l'orateur. Ici, le silence se configure comme étant une forme de pensée impalpable ancrée dans le processus de voyage sensoriel instantané qui se clôture assez rapidement dès qu'un autre élément entre en contact avec l'individu 'silencieux'. Nous précisons par élément toute nature d'objets, de choses, d'être humain ou animalier qui se déclarent interrompant la pensée invisible et sensible de son porteur. Ces éléments complètent la vision intrinsèque du silence et deviennent des agents provocateurs de paroles, d'interactions, de contacts mais aussi de silence.

Un silence qui vient après le silence, ou encore le silence du silence. Un silence si long, si lent oscillant entre imaginaire et besoin involontaire de tranquillité. Dans le contexte de la consommation, le client fige son regard sur un rayon encombré d'objets mais aussi encombrant pour le regard et prend un silence brusque pour réfléchir précipitamment afin de prendre une décision avant l'acquisition (l'achat) de son besoin (objet). Acheter en silence serait-il un slogan utile pour vendre mieux ? Prendre un silence avant d'acheter n'importe quel objet ne veut pas dire uniquement penser quoi prendre

[1] Alain Findeli, *le design social* disponible sous www.sfe-asso.fr (consulté le 11/04/2020).

mais il touche également une pensée qui concerne le post-achat : usage, besoin, scénario d'usage, période, etc.. Tous ces paramètres entrent dans le processus de réflexion du consommateur pour canaliser son acte d'acquisition et de détention, certes avec des pondérations variables et non mesurables mais surtout ils se manifestent comme des éléments clés pour dé-marginaliser l'acte d'achat et lui donner un sens et une signification. Ceci-dit, tout cela peut se faire, paradoxalement, à haute voix, en communiquant avec volubilité.

Dans le second, le silence se manifeste comme un élément d'entendement et d'épuisement. Cette disposition se concentre dans une logique de cassure de rythme. Le designer et l'homme en général sont des êtres communicants qui vivent par et avec la communication. En ce sens, le silence surgit comme une incapacité ou encore un besoin involontaire d'apaisement suite à une lassitude liée au moment de faiblesse. Le silence prend un sens symbolique de quiétude et de placidité. C'est un pouvoir parfois incontrôlable qui met en relief le besoin de détente et de rémission intellectuelle. Les moments de faiblesse que l'homme peut confronter sont nombreux. De ce fait, l'homme a besoin d'un silence pour se relancer.

Ce qui nous intéresse ici c'est la capacité couronnée de pouvoir que détient l'homme pour garder le silence lorsqu'il se met dans des situations intrigantes qui l'obligent à agir. Agir ne veut absolument pas dire que, parler, communiquer, chanter, exposer sa voie et son élocution mais c'est aussi réfléchir, penser, visionner, contempler, voir, concevoir, opter, oser en silence. Le silence est alors un dispositif très paradoxal dans la mesure où chaque moment de silence prend et se veut prendre une dimension ostentatoire peu comprise et peu saisie. Comment peut-on comprendre le silence si on ne s'intéresse pas à l'au-delà du fait?

Le silence du silence ne peut (veut) rien exprimer s'il n'est pas accompagné de description, d'analyse, de manifestation, de verbalisation et d'expression. Tout cela ne peut que compromettre que le silence est une entité qui se veut paradoxale mais qui ne se définit qu'à partir des moments qu'une analyse succincte et rationnelle surgisse.

3. Dégénérescence de la création

On parle de dégénérescence de la création lorsque celle-ci prend le chemin de la déclinaison, de la chute et de l'oubli. En d'autres termes, la dégénérescence de la création provoque la perte des qualités formelles, fonctionnelles et organisationnelles que détient l'objet. Ceci nous amène à parler d'une éclipse de l'objet (Findeli et Busbasci, 2005). Ce terme est devenu, depuis l'année 2005, associé au champ lexical du design suite à la recherche publiée par Findelli et Bousbasci dont l'intitulée : L'éclipse de l'objet dans les théories du projet en design. Malgré la pertinence et l'originalité de cette recherche, nous ne nous intéressons ici qu'au schéma ci-dessous (voir fig.1) proposé par ces deux chercheurs.

L'objet se situe au cœur du modèle typologique de cette démarche qui met en exergue les phases en amont et en aval du projet design. En ce qui concerne les phases en amont, il s'agit de s'intéresser au processus de conception, de modélisation, d'exécution qui est le fruit d'un travail des acteurs. Par contre, durant les phases en aval, l'intérêt porte surtout sur les fonctions proposées par l'objet et les scénarios d'usages appelés expérience et mode de vie sur le schéma. A travers cette logique, l'objet s'éclipse, s'effondre momentanément à chaque étape citée : *« [...] notre modèle typologique embrasse complètement le champ du projet de design, depuis les phases initiales de programmation et de problématisation jusqu'à celles de l'assimilation sociale, culturelle et environnementale des*

produits qui en résultent »[2]. Un effondrement partiel ou complet qui provoque l'effacement du statut de l'objet pour des phases quasi-importantes dans le cycle de vie du produit. A chaque phase, l'objet s'éteint et devient un 'effet' de conception. Un effet de silence et de dégénérescence.

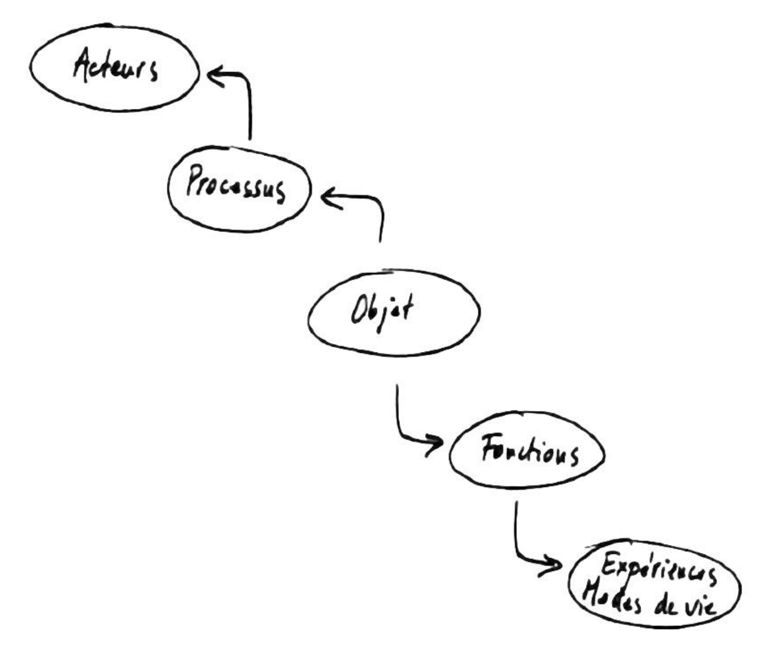


Figure 1: L'éclipse de l'objet en aval et en amont du projet. Modèle typologique[3]

Dans un autre contexte d'étude et dans une vision purement philosophique et sociologique, le sociologue français Jean Baudrillard qui s'est fortement intéressé aux multiples formes épistémologiques et philosophiques prises par l'objet dans ses différents opus, déclare dans son ouvrage le système des objets : *« L'objet : ce figurant humble et réceptif, cette sorte d'esclave psychologique et de confident tel qu'il fut vécu dans la quotidienneté traditionnelle et illustré par tout l'art occidental jusqu'à nos jours, cet objet-là fut le reflet d'un ordre total, lié à une conception bien définie du décor et de la perspective, de la substance et de la forme* » (Baudrillard, 1978, p.38).

L'objet est, en quelque sorte, une manifestation d'esclavage d'ordre psychologique, il appartient à son détendeur, à son acheteur, à son maître. Le maître de l'objet n'est plus le designer qui s'est investi dans le processus de conception, il est plutôt son acquéreur. L'acte d'acquisition devient une forme d'esclavage inexprimée qui dépasse peut-être la dimension psychologique en s'étendant à une dimension globale. L'objet devient dégénéré de ses qualités et de ses vertus. Il est plutôt un figurant fade, sans intérêt ou presque. Le seul intérêt qu'il présente c'est son pouvoir de combler les besoins des usagers. Ceci s'effondre dès qu'un autre scénario d'usage surgit sous la forme d'autres objets plus tendances, plus recherchés, plus penchants. Ainsi, l'objet perd sa valeur intrinsèque qui lui a été attribuée tantôt en amont, qu'en aval de sa conception, il se dégénère, il s'affaiblit, il s'appauvrit. L'objet n'est plus l'objet déclaré ostentatoire mais il est surtout un récepteur et un pivot de transmission de phases de conception.

---

[2] Ibid p.13.

[3] Alain FINDELI et Rabah BOUSBASCI, *L'éclipse de l'objet dans les théories du projet en design* , Communication proposée au 6ième colloque international et biennal de l'Académie européenne de design (European Academy of Design, EAD) tenu à Brême du 29 au 31 mars 2005, sous le thème « Design-Système-Évolution », p. 25.

4. L'objet infertile

L'objet devient stérile et infertile lorsqu'il est associé au néant. Ceci, évoque le vide, l'espace, la distance et dans certains cas il peut toucher à la mort. La mort de l'objet veut dire que l'objet ne trouve plus sa piste vacante. Il est plutôt méprisé, rejeté et condamné d'être placé dans les rayons jusqu'à la fin de sa validité et de son parcours. Mais quand est-ce l'objet serait infertile ? Comment y arriver, à la mort de l'objet? Dans la logique de conception, et si la majorité ne tente pas de le dire pour des raisons de concurrence et de compétitivité, toute conception est par définition éphémère.

Tout est conçu pour et vers une fin. C'est d'ailleurs la règle et la nature du vivant. L'objet sera partant et son départ est connu et précisé auparavant. Les délais de fabrication, les modes d'emploi, les notices sont des agents moteurs de la partie. Ceux-ci évoquent le néant, le vide et le silence tyrannique. La logique du vivant va de paire avec la logique de conception. L'homme devient infertile lorsqu'il vieillit. Mais avant aussi, depuis la période de naissance jusqu'à la puberté. La fertilité et la force n'est qu'une question de période. Serait-ce de même pour les objets? Les objets réagissent-ils comme des êtres vivants?

Dans son ouvrage sémiotique du design, la philosophe Anne Beyart-Geslin avance des propos en rapport avec la relation entre objet domestique et usage. Elle déclare: *« Mon rapport à l'objet domestique devient tout à fait spécifique lorsque je le mets en pratique et il se distingue de celui que j'entretiens avec la sculpture qui reste toujours un objet à voir »* (Beyart-Geslin, 2012, p.89).

L'objet est perçu comme étant une unité matérielle qui sert à remplir des fonctions prédéfinies et permet de satisfaire des besoins latents et/ou exprimés. Il se situe, en l'occurrence, dans une logique d'interactivité avec son usager et ce, contrairement aux sculptures, aux peintures qui sont des œuvres destinées à la base à la contemplation. Dès lors, l'objet devient une entité vivante qui prend naissance à travers sa forme et son fonctionnalisme. Son usage lui permet de suivre le tracé du vivant. Exister, vivre mais trouver aussi une fin. Un désenclenchement sans faille qui sera son destin.

5. Révélation et renaissance de l'objet

Dans la pensée de la révélation et de la renaissance de l'objet, le silence se manifeste à travers son implication pour le consommateur qui désire disposer du pouvoir de bien contempler les produits exposés dans les rayons des magasins ou sur les supports d'exposition des boutiques et devient une entité primordiale dans la définition de la perception active des objets. Bien contempler pour mieux acheter serait, peut-être, un désir de consommation recherché par les usagers qui se voient gaspiller de l'argent pour des produits qui finissent dans les caves ou dans les poubelles. Un désir opérationnel en silence qui se nourrit du silence. Ainsi, le silence tend à solidifier la notion du partage avec l'autre et encourage la correspondance affective entre l'objet et son usager. Dans ce cas, le silence ne se situe pas hors de la communication mais il constitue plutôt un paramètre majeur pour former un lien étroit avec le consommateur. Dès lors, le silence devient un porteur de message communicationnel senti dans la perception du produit.

Le fil conducteur de cette analyse se définit dans une logique d'exploration du silence par rapport à la réinterprétation de l'objet. En d'autres termes, nous nous intéressons à comprendre comment le silence peut-il s'enclaver dans le contexte de la renaissance des objets et surgir de nouveau pour faire revivre un artefact, auparavant, condamné à mort : *« (...) On fabriquait à tort et à travers ascenseurs, moulins à café, grues mécaniques, etc. avec pour seule préoccupation que "ça marche". Quand vint*

l'ère de la production en masse, le pays fut inondé de produits souvent de bonne qualité, mais disgracieux et coûteux (...) »[4].

Cette phrase de Raymond Loewy, fondateur du stylisme industriel devenu Design Industriel, vient de cette ‘’bible’’ de la création industrielle. L'étude du processus de conception en design (hybridation des représentations et des concepts) par rapport à la notion du silence constitue le fil directeur des recherches communiquées dans le présent travail. Le processus de conception se voit changer, se travestir et réinterpréter dans la mesure où le silence devient une partie intégrante dans le cheminement de la création des objets. (Baudrillard, 1978).

Toute création en design est le résultat d'un processus de conception bien réfléchi et d'un travail consistant de toute une équipe dans laquelle le designer est toujours invité à trouver des nouvelles pistes d'innovation et de créativité pour une meilleure intégration du produit conçu (image, espace ou autres ...) pour et dans le marché spécifique de chaque produit (effet sociologique de la place du produit). Dans cette logique de création et de créativité, le designer est souvent confronté à des moments de silence et de doute pendant lesquels il va tenter de se souvenir, contempler, agir, traduire et exprimer ses idées et intentions pour réussir l'aboutissement de son projet.

Dans un premier temps, le silence du designer se présente comme un temps de réflexion profondément significatif pour se souvenir en recherchant les réminiscences et les dualités de l'objet recherché. Il va faire cet effort de se remémorer avant de s'exprimer dans ce processus de création. Dans un second temps, le silence, en un espace-temps confronté avec les partenaires éventuels (demandeur et exécutant), va réapparaître encore une fois aux dernières phases du processus de conception, là, où les études vont sur leurs fins et le produit fera son entrée dans les processus de sa commercialisation.

Enfin, le concept dévoilera sa partition dans le concert de l'utilisation en société. Le résultat de la conception aura son aboutissement dans l'acceptation (en général sur trois années) mais risquera une dégénérescence imminente voire agressive (Baudrillard, 1969). Dès lors, le produit devient silencieux dans sa fonction-signe et sa logique de classe. C'est-à-dire, il n'est plus souhaité, demandé, commandé ou vendu. Le produit reste exposé sans être vendu. Il devient un objet muet contrairement à ce qu'il était auparavant : un objet communicant, courtisé, voulu et commercialisé.

6. La matérialité du silence

Dans une logique de matérialité et de conception d'objets, la notion du silence a déjà été une source d'inspiration et un vecteur de créativité pour les designers. C'est-à-dire, mis à part les différentes lectures et interprétations que cette notion peut procurer en termes d'analyses connotative et dénotative, le silence a formé un champ fertile de conception de produits et de services conçus et proposés par des designers, ingénieurs, ergonomes, et autres. Ce fait permet d'exhiber, une fois de plus, que l'activité de conception ne peut pas et ne devrait pas être considérée en tant qu'activité qui n'est liée qu'aux designers. Les créateurs, les artisans, les artistes, les bricoleurs, les ingénieurs, participent, eux aussi, à l'acte de conception. Chacun dans son domaine et selon ses compétences et appétences peut concevoir et *designer*[5].

[4] Raymond Loewy, *La laideur se vend mal*, Paris, Ed. Gallimard, 1990, résumé disponible sur url : www.gallimard.fr (consulté le 01/04/2020).
[5] Designer : (Verbe) c'est un verbe emprunté de la langue anglaise mais adapté au champ lexical lié au concept de la langue française. Il veut dire concevoir selon une méthodologie du design.

En ce sens, le philosophe français Stéphane VIAL déclare : « Les artisans dessinent, les ingénieurs dessinent, les techniciens dessinent. Il ne font pas du design » (Vial, 2010, p.53). C'est par ailleurs dans cette logique que plusieurs créateurs de différentes spécialités ont proposé des produits dont le silence était la pièce maitresse de leurs démarches conceptuelles.

Les bouchons d'oreilles sont vraisemblablement le produit le plus connu et le plus utilisé à travers le monde pour se protéger du bruit et se procurer du silence. Un objet universel, standard avec quelques petites déclinaisons de formes et de couleurs, courant, abordable et fabriqué en masse. Des bouchons d'oreilles se vendent à bas prix mais aussi souples, déformables et épousent facilement la forme des oreilles grâce à l'élasticité de la matière utilisée (mousse). Un produit qui offre le sur-mesure et la personnalisation ostentatoire. D'où l'usager emporte un silence personnalisé et presque adéquat à ses attentes. De ce fait, il semble que cet objet répond brillamment aux exigences industrielles contemporaines: produire le jetable personnalisé en quantité.

De nos jours, produire un produit à usage unique ou limité, en très grande quantité, est l'objectif de plusieurs entreprises et industries qui n'osent pas le dire pleinement pour des raisons d'économie de déchets, de respect de la nature, de notoriété ou parfois pour des raisons de politique publique; certains pays européens, comme la France, motivent les entreprises à intégrer la notion de l'économie verte à leur politique de conception avec un tas de facilités financières, organisationnelles et structurelles.

Ceci étant dit, les conceptions liées au design sont multiples et variées et chaque créateur présente sa vision de matérialité du silence différemment. Des Spa, des casques, des séparations acoustiques d'édifices, des bijoux, etc. ont été conçus avec le souci de se protéger du bruit.
Le spa ci-dessous (fig. 2) est conçu selon cette logique de protection contre les nuisances sonores et assurer le silence entre amis. Il peut être utilisé par 5 personnes à la fois qui sont à la recherche de la tranquillité et du silence.



Figure 2 : Spa juste silence[6]

[6] Disponible sur url : www.architonic.com (consulté le 05/04/2020).

Cette création a été l'objet de deux récompenses (il s'agissait de : iF Design Award, 2015 et du Reddot Award, 2016) grâce à son design réussi qui allie entre esthétique et confort. Le blanc est le dominant dans cet objet, ce qui offre aux usagers un confort visuel de plus.
Ce produit fait preuve de créativité et d'inventivité de l'équipe qui l'a conçu. Elle a mis en avant le concept du silence et l'a associé aux notions connexes comme l'apaisement, le confort, l'attachement, etc... Traduire le silence en objet utile tout en suivant une démarche de conception précise et justifiée ne pouvait guère être une chose facile ni évidente pour les concepteurs et même pour des usagers qui n'avaient pas l'habitude d'opter pour des objets qui leur proposent de trouver le silence et assurer le calme.

Le concept du silence a alimenté l'imaginaire de jeunes designers, ouverts d'esprits et forts d'imagination, pour en créer des objets inhabituels et insolites. A ce titre, citons l'exemple de l'objet *Nascondino'* (fig. 3) conçu par le designer Pierre-Emmanuel Vandeputte. Sa création a été exposée au salon Maison et Objet de Paris en Janvier 2017 dont le thème principal était 'le silence'. Ceci-dit, le silence constituait et continue à constituer un champ fertile de conception design, d'œuvres d'art, d'objets décoratifs, utilitaires.



Figure 2: 'Nascondino', les alcôves en feutre, pour jouer à cache-cache. © Miko / Miko Studio[7]

Revenons à *'Nascondino'.* Le concept de ce produit consiste à offrir à l'usager l'opportunité de se mettre à l'abri des regards (ça concerne plutôt la partie supérieure du corps notamment le visage) et de bénéficier d'une pause loin des agitations acoustiques. L'idée est de proposer aux clients un produit design qui assure le silence et le calme par le biais de deux grandes oreilles, prenant la forme des alcôves, fabriquées en feutre. L'usager est invité à mettre sa tête dans les alcôves pour bénéficier du silence. Il pourrait diriger son regard vers l'intérieur du produit pour avoir plus de confort visuel ou regarder l'extérieur lorsqu'il veut lire ou consulter des ouvrages, magasines, etc. Un tabouret en bois est associé à cet objet pour permettre à l'usager de s'assoir et avoir plus de confort physique.

La création est, sans aucun doute, intéressante et insolite et dévoile la fertilité de la créativité que possède le jeune designer belge. Le nom du produit est inspiré de la langue italienne : *Nascondino'*

[7] Disponible sur url : www.maisonapart.com (consulté le 08/04/2020).

qui veut dire cache-cache en français. Une belle métaphore qui reflète la logique du raisonnement du designer dans la recherche du calme, du silence et du repos visuel et acoustique.

On ne peut pas évoquer la matérialité du silence sans aborder la plus fameuse déclinaison qui découle des conceptions des objets qui est la séparation acoustique dédiée pour les conceptions architecturales. Une (des) séparation(s) omniprésente partout dans le monde, connue(s) sous l'appellation de cloisons acoustiques, elles sont très demandées et courtisées. On les trouve dans les pays les plus riches mais aussi dans les pays démunis, avec de quantités variables.

Des salles de réunions, des salles de cinéma, des salles de jeux, des classes, des maisons, des hôtels, etc. sont les lieux les plus utilisables de ce type de séparations acoustiques. Mais il faut préciser que, d'ailleurs comme la plupart des gens le sait, la qualité se différencie. Cette dernière est repérable selon plusieurs normes techniques et technologiques étroitement liées aux spécificités du bâtiment, aux particularités de l'espace conçu mais aussi au désir du client (ici le désir dépend également du souhait du client et surtout de ses moyens financiers ; certaines plaques de séparations coûtent chères). Parmi les cloisons les plus connues, nous prenons l'exemple de l'opération Mission to earth : qui est un espace conçu par la marque française Saint-Gobain (fig. 4).



Figure 3: Mission to earth par Saint-Gobain[8]

Ce dispositif installé à Paris, tout près du centre Georges POMPIDOU, est une sorte de publicité à libre accès aux visiteurs du lieu. Il invite les gens à le découvrir dans une vocation de découverte spontanée puisque le lieu est touristique et très bien fréquenté. Il consiste à proposer aux visiteurs des moments de silence, de tranquillité et du calme loin de la vie brouillante et très active qu'ils vivent quotidiennement.

[8] Disponible sur url : blog-espritdesign.com (consulté le 09/04/2020).

Certes, un tel dispositif s'intègre parfaitement dans une logique d'appréhension des enjeux que nos sociétés confrontent : nuisances sonores, pollution acoustique, problèmes de santé, etc. il faut peut-être avouer, sans pour autant prétendre défendre une publicité en faveur de cette marque, que le choix du lieu est pertinent et très étudié et dénote d'un travail conséquent de l'équipe qui a veillé à réussir leur projet. S'agirait-il ici d'un double silence : un silence de réflexion (moment momentané d'idéation) et un silence proposé aux usagers (recherche du confort sonore) ? Chacun y répond à partir de son expérience personnelle et de ses propres intuitions.

Conclusion

L'homme est par définition communiquant, il vit et agit par la communication (verbalisation, expression, mimes, gestes..) pour s'exprimer et s'exposer. Mais il cherche le silence, le calme, la quiétude, le repos, l'apaisement au moment où il sent le besoin. Le silence relate une pensée riche d'énigmes et de mystères. Il concerne une logique discursive d'adaptation, d'intégration et de réappropriation de concepts connexes et analogues pour enrichir son champ lexical et ouvrir de ce fait, l'opportunité de le repenser différemment. Chacun à sa manière, avec sa propre vision et ses intuitions creuse le silence pour déceler ce qui est caché et latent. Ceci nous renvoi à une inflation terminologique qui se nourrit des diverses réflexions et recherches des scientifiques, chercheurs, professionnels et autres.

Les moments de silence s'enchainent et se déchainent perpétuellement en prenant plusieurs variations de conceptions d'objets, d'espaces, d'affiches, etc. et continuent à effondrer les brouhaha des villes contemporaines, des villes surpeuplées, très actives où la vie devient parfois insupportable imbibée de douleurs humaines et non-humaines (animaux, végétaux, etc.)

Le design est peut-être un domaine qui parait si loin du silence, même si quelques tentatives de conceptions d'objets design ont fait preuve que le silence a pu constituer une source d'inspiration intéressante dans le processus de conception : depuis l'idéation où le designer compose et gère les paramètres du projet pour en arriver au stade de l'exécution, du lancement sur le marché et de l'usage. Le silence apparait aussi un élément majeur, parfois difficilement repérable dans ce processus. D'autre part, et mis à part les orientations données par le silence, ceci apparaît au cours des plusieurs étapes conceptuelles simultanément. Il est modérément gérable mais il engendre un effet de faveur pour la pensée design.

Dès lors, cette équation de silence en design parait facile à apercevoir et à résoudre si l'homme continue sur le tracé de son chemin vers la recherche de nouvelles pistes d'innovation, d'inventivité, de créativité et d'amélioration d'habitabilité du monde.

Bibliographie

Ouvrages

Baudrillard Jean, *Le Système des objets*, (1968) Paris, Gallimard, 1978.
Baudrillard Jean, *La Société de consommation*, Paris, Gallimard, 1970
Beyart-Geslin Anne, *Sémiotique du design*, Paris, PUF, 2012.
Chazaud Jacques, *Psychanalyse et créativité culturelle*, Toulouse, Edouard Privat, 1972.
Darras Bernard et Findeli Alain, *Design : savoir et faire*, Nîmes, Lucie éditions, 2014.
Dufrenne Mikel, *Esthétique et philosophie*, Paris, Klincksieck, 1967.
Durand Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992.
Gardner Howard. *Histoire de la révolution cognitive*, Paris, Bibliothèque scientifique Payot. 1993.
Girel Sylvia, *Sociologie des arts et de la culture un état de la recherche*, Paris, L'Harmattan, 2006.
Loewy Raymond, *La Laideur se vend mal*, Paris, Gallimard, 1990.
Vial Stéphane, *Court traité du design*, Paris; PUF, 2010.

Articles

Baudrillard Jean, *Le Morale des objets, Fonction-signe et logique de classe*, Paris, in *Communications,* n°13, 1969.
Findeli Alain et Bousbasci Rabah, *L'éclipse de l'objet dans les théories du projet en design* , Communication proposée au 6ième colloque international et biennal de l'Académie européenne de design (European Academy of Design, EAD) tenu à Brême du 29 au 31 mars 2005, sous le thème « Design-Système-Évolution »,

Sites web

www.architonic.com.
www.maisonapart.com.
blog-espritdesign.com.
www.sfe-asso.fr.

Le silence et l'initiation

Mabel Franzone

mabel.franzone@gmail.com

Docteur en Lettres des Universités de La Sorbonne Paris, Professeur Université de Salta (UNSa) Argentine.



Propos autour du silence dans deux « théories de la connaissance visionnaire »[1] *: le Soufisme Sunnite et les Anciens Toltèques du Mexique.*

À Eduardo Boero, parti dans le silence et la discrétion propres à son âme.

« Entre deux notes de musique il y a une note
Entre deux faits, il y a un fait
Entre deux grains de sable aussi près qu'ils soient
Il y a une plage d'espace.
Il y a un sentiment qui est entre les sentiments.
Dans les interstices de la matière primordiale
Est la ligne du mystère et du feu
Qui es la respiration du monde
Et la respiration continue du monde.
C'est ce que nous avons entendu
Et que nous appelons : Le Silence ».
Fragment du poème « Donne-moi ta main »[2]
Clarice Lispector (Ukraine, 1917- Brésil, 1977)

---

[1] Ces termes correspondent à Henry Corbin.

[2] In *Literatura del Brasil. Buenos Aires Poetry*. Revista/Editorial Internacional de Poesía. Enero, 2017.

Il y a quelque chose d'impénétrable dans le monde de l'Âme et de la « connaissance visionnaire » (Corbin, 2005) parfois tous deux réduits à la catégorie de « paranormal » ou de « perceptions ambigües ». Des mystères seront dévoilés aux mystiques en quête de sens (Corbin, 2005), mais il faut avoir cette intention ou cette vocation. Si nous pensons à une systématisation du sacré, on peut parler d'un voyage dans la *hiérohistoire,* mais ce ne se fera pas au moyen d'un déplacement dans l'espace ni suivant une chronologie déterminée sinon par *délocalisation* instantanée (Corbin, 2005), accomplie au dedans de la dimension matérielle de l'imagination[3].

Ces connaissances n'ont point une place dans l'Histoire, mais Henry Corbin nous enseigne qu'il n'y a (pour ces connaissances) qu'une histoire légitime, celle qui traiterait de la théorie de la connaissance visionnaire ou aperception subtile de l'Imaginal[4], c'est-à-dire le monde des corps subtils, le monde sensible-spirituel. Dans ce cadre et dans ce registre non-ordinaire nous allons centrer notre écrit.

Nous avons choisi de traiter le silence dans deux de ces théories : Les Anciens Toltèques et le Soufisme Sunnite[5]. Sans doute le sujet du silence et la Science Spirituelle est aussi vaste que le monde imaginal, mais nous sommes limités par les jalons de notre connaissance, celle qui, au-delà des livres, est dessinée par notre propre vécu. Dit autrement, nous allons essayer un rapprochement aux rôles du silence dans ces deux savoirs, par la reconstruction de notre expérience personnelle. Nonobstant nous considérons la démarche d'Henry Corbin, celle de la phénoménologie herméneutique- même si nous ne la connaissons pas en profondeur- comme la plus appropriée pour traiter l'expérience spirituelle. En effet, il y a une exploration de ces expériences spirituelles, sans que cette exploration soit réduite à des normes empiriques rationnelles. Comme disait Daniel Proulx dans son mémoire pour l'obtention du grade de Maître ès Arts « la vérité des produits de l'imagination ne pose plus problème, car la relation de vérité existant entre « objectivité » et « subjectivité » est dépassée dans l'approche phénoménologique-herméneutique de Corbin. La vérité du sujet et de ses expériences n'est plus enfermée dans le sujet lui-même. La vérité des expériences du sujet, n'entraîne pas un subjectivisme, mais pour cela il faut une phénoménologie et une herméneutique qui soient liées d'une manière dialogique faisant apparaître une « subjectivité- objectivé » (Corbin, 2006, p.79). Ainsi, la véracité de l'image est intimement liée à la forme dont elle est éprouvée car elle ne peut pas être perçue uniquement sous un mode personnel. L'universalité de cette connaissance échappe proprement à la raison » (Proulx, 2011, p.14). Il s'agit donc, d'une intériorité vécue au niveau universel échappant à toutes les chapelles ou communautés « possédantes » de vérité (Davy, 1983, p.33).

Nous-nous sommes demandé longuement sur la pertinence de comparer le rôle du silence dans des Savoirs si différents, cimentés dans des visions du monde en apparence opposés. En effet, le Soufisme est la partie ésotérique de l'Islam, ce monothéisme qui adore un seul et unique Dieu, Allah, aimant aussi d'un amour sans égal son dernier Messager, Muhammad, le Prophète, qui –d'après l'Islam- est le dernier Envoyé de Dieu. Les Toltèques adorent la Terre-Mère, la Nature Toute-puissante et n'ont pas le concept de « Dieu », ils parlent plutôt d'« énergie ». Mais à la fin, nous-nous sommes dit qu'il s'agissait donc de traiter chaque savoir comme si l'on était un vrai Soufi, un Derviche, lisant son propre Livre de Révélation, Le Coran Sacré ; ou un apprenti-sorcier recevant le précieux enseignement de son *Nagual*, de son guide spirituel, avec tout l'amour que l'un ou l'autre peuvent avoir pour leur source de vie. Et cela parce que d'après notre expérience, les deux savoirs sont des terrains

[3] Valerio Evangelisti. *Nicola Eymerich Inquisitore,* Milano. Ed. Mondadori. 1997. Cité par Henry Corbin, 2005.
[4] *Ibidem.*
[5] Nous parlons de Soufisme Sunnite parce que c'est celui que nous connaissons le mieux et où nous avons fait notre expérience. Nous remercions l'Ordre Halveti Yerrahi de Derviches et nos merveilleux Sheyks, dont Souleyman Efendi.

propices au développement de la véritable imagination créatrice, de l'imaginal. Par des moyens différents et avec des objectifs distincts on arrive à la construction d'une éthique fondatrice des chemins mystiques. Cette éthique agit sur les corps des Derviches ou des Sorciers par des changements radicaux dans les comportements habituels, aboutissant ainsi à une série de transformations menant à une totale et complète transcendance.

Pour arriver à l'accomplissement de ces changements ou transformations, ces deux sciences visionnaires, incluent la pratique du silence. Peut-être non pas comme « le silence de l'apprenti »[6] de la Franc-Maçonnerie ou d'autres types d'initiation, sinon l'utilisant de manière à faire taire l'histoire personnelle, à maîtriser l'ego, à favoriser la contemplation ou encore pour arriver à d'autres niveaux plus subtils, des niveaux de connaissance et des niveaux de réalité suprasensibles. Au fur et à mesure il appert que le silence s'impose pour, enfin, éclater avec la brillance d'un diamant. Comme si c'était un trésor caché.

La vision du monde des Soufis islamiques

Chaque Vision du Monde transmet une perspective, un concept ou représentation mentale par lesquels une culture déterminée conçoit la réalité. Les croyances, les religions, les perspectives, les images, les concepts, les mythes, font partie des cosmovisions. La philosophie, les religions, la science, les systèmes politiques sont des représentations qui expliquent le fonctionnement du monde et déterminent la manière de le rapprocher. Nous allons parler d'un plan d'existence ou un niveau de réalité plus subtil, un plan de l'imaginal où la quête spirituelle et l'éthique qui s'en dégage, font possible une esquisse de comparaison. Ici nous n'allons point nous occuper d'autres concepts qui forment une cosmovision, sinon que d'un plan-pour l'appeler ainsi- invisible où la logique et la causalité n'ont pas lieu d'être.

Aussi, il faut signaler que dans ces niveaux autres de la réalité, nous allons nous centrer sur le corps, sur la spiritualité incarnée dans des corps, ces corps qui deviennent véhicules d'illumination. Etant donné que l'écoute, la parole et le silence passent par une corporéité, nous traiterons les rituels ou les exercices destinés à réveiller la matière et diriger les sens vers un chemin de transcendance. Car, par ces moyens, il se produit une intensification de la conscience et une intensification de la lumière, celle qu'on est en train de chercher –pour les Derviches- et pour les *Naguals* il y a une ouverture vers des mondes parallèles et un redoublement de l'énergie, capital qui sera utilisée pour explorer l'invisible. L'intensification de la conscience, par un retour imaginatif à elle-même, dégage une profondeur de signification[7].

Pour l'Islam l'être est subordonné à l'Absolu, à l'Abîme Sans Fin. La connaissance de Dieu répond à un long processus d'intériorisation des Noms de l'Aimé (Dieu) et de Ses[8] attributs, et c'est un des moyens aidant à Son rapprochement. Selon l'apprentissage des attributs, le pérégrinant sort transformé, le processus d'intériorisation se fait conformément à l'Image de Dieu (Proulx, 2011, p.19). Le terme Soufisme *(Tasawwuf*) a plusieurs sens, pouvant aussi définir la noblesse de caractère, mais en essence signifie le détachement de tout sauf d'Allah et figure aussi la pratique collective du Souvenir

[6] L'apprenti qui fait ses premiers pas en Franc-Maçonnerie doit rester en silence, durant la première année et pendant les réunions de sa Loge. Quoiqu'il entende, il ne peut pas répondre ou faire des commentaires car il est interdit de parole.
[7] Nous mettons en majuscules tout ce qui se réfère à Allah, tel comme le font les Derviches et les Sages dans leurs écrits.
[8] Nous mettons en majuscules tout ce qui se réfère à Allah, tel comme le font les Derviches et les Sages dans leurs écrits.

d'Allah. C'est l'extase de rencontrer Sa vérité et d'agir en conséquence (Sheyk Muzaffer Ozak, 2019, p.131).

Dieu, Allah, l'Éternel, celui qui n'a engendré et qui n'a pas été engendré, est aimé d'un amour sans fin, sans égal. On récite constamment Ses Noms, on dit sans cesse qu'Il est le Dieu, l'Unique. Sous la formule *La Ilahe et Ilallah* on affirme une et mille fois par jour, et tous les jours de la vie, le monothéisme qu'est l'Islam. Et quand notre heure finale arrivera, elle doit nous rencontrer récitant ce *La Ilahe et Ilallah*, toujours avec un mouvement de la tête, de droite à gauche et répétant en silence, de gauche à droite, Muhammad est son Messager.

Le cerveau n'est qu'un outil pour ce *speculum* divin qui devient le Derviche. Le Cœur est l'organe de vie, celui qui nous guide à travers l'infini. Il doit se vider de tout mal pour que Dieu y entre, pour qu'Il prenne toute la place. Pour que ce cœur puisse couper toute la mauvaise herbe que l'habite il y a un moyen infaillible, le souvenir d'Allah, qui se fait par une cérémonie, le *dhikr,* dont on peut distinguer sept catégories ou sept niveaux : 1) le *dhikr* manifesté (audible), 2) le *dhirk* occulte (inaudible), 3) le *dhirk* du cœur ; 4) le *dhirk* de l'âme ; 5) le *dhirk* du secret de l'âme ; 6) le *dhirk* du secret, du cœur intime ; 7) le *dhirk* du secret du secret (Proulx, 2011, p.51). La subtilité montante de ces niveaux, va de pair avec la paix du cœur. Cette paix est un des buts et c'est aussi la récompense. Le souvenir d'Allah est la lumière des yeux et le délice des cœurs. Nous n'avons jamais éprouvé un amour si intense et si subtil que durant la cérémonie du *dhirk* et jamais nous nous sommes senti si près de la Transcendance que quand nous prononçons quelques-uns des Noms d'Allah. Peut-être ces noms sont infinis en nombre, nous avons été sensible à – en premier- à « *Al-Latif* », qui signifie : (…) *« Il est le plus délicat, le plus fin, le plus gentil et le plus beau. Il est qui connaît les détails plus subtils de la beauté. Il fait la beauté la plus délicate et Il la concède à ses serviteurs, car Il est Tout-Beauté…* » (Sheykh Tosun Bayrak, 1983, p.23). Nous avons retenu plusieurs Noms, de la série sans fin des Noms de Dieu : *An- Nur* (La Lumière) ; *Al- Hâdi* (Le Guide) ; *Al-Badi* (Qui est à l'Origine) ; *Al Bâqi* (L'Eternel) ; *Al- Wârith* (L'Héritier de Tout). La liste des Noms est longue, dans l'écrit cité en bas de page, il y en a 72. Mais nous nous souvenons toujours d'*Al- Latif,* car ce Nom nous a transmis la Beauté de l'Amour que les Soufis professent pour Le Créateur. Et ainsi chaque Derviche est frappé par un Nom en particulier. Mais chacun de Noms est le plus Grand, puisque celui que l'aimant (le Derviche, le serviteur, le croyant) préfère pour la cérémonie du Souvenir, sera le Plus Grand pour lui (Sheyk Muzaffer Ozak, 2019, p.53).

Tout le pouvoir est d'Allah, Créateur de Ciel et de la Terre. Nous devons nous soumettre complétement à Ses desseins, à Sa Volonté. Nous devons confier en Lui, car Il a un plan pour chacun d'entre nous. Notre devoir est de suivre les cinq piliers de l'Islam, à savoir : établir le salat (prière) cinq fois par jour, avec l'ablution ; faire le jeûne ; donner le *zaqat* (aumône) ; aller au moins une fois à La Kaaba ; donner *sahada* (témoigner que Allah, Lui Seul, est digne d'adoration et que Muhammad est Son Messager). Et c'est le Noble Prophète qui nous a marqué le chemin avec Ses douces enseignements ; ce chemin étant un chemin de lumière qui montre toute une architecture céleste, avec une expansion allant du haut en bas, suivant une verticalité notoire, mais une verticalité intérieure de ce véhicule d'illumination qui est notre corps. Le chemin de lumière a quatre portes. Ces portes ne sont pas juxtaposées, sinon que l'une va dedans l'autre, telles des poupées russes.

La première porte est la loi sacrée ou *sharī'a,* aussi appelée « les dits du Messager ». La deuxième porte est le sentier spirituel ou *tarīka*, c'est le sentier fait des actions exemplaires du Prophète, l'Aimé de Dieu[9]. Elle est appelée aussi « les actes du Messager ». La troisième porte est la réalité ou *haqīqa ;*

[9] Le Prophète Muhammad est celui dont l'âme était la première création d'Allah, créée de la Lumière d'Allah. Il était le premier de tous les Prophètes et le dernier de tous les Prophètes. L'Islam reconnaît

elle correspond aux états particuliers du Prince de deux Mondes (Muhammad) et est définie comme « les états du Messager ». La quatrième porte est celle de la connaissance intérieure ou gnose, *ma'rifa* ; elle est le secret de l'être le plus Saint (le Prophète) ; elle est appelée « la Miséricorde des Univers ou secrets Muhammadiens ». Ces secrets si chers permettent d'atteindre un état de pureté d'une beauté indéfinissable par les mots. Les deux premières servent de guide dans le chemin, les autres sont beaucoup plus profondes (Sheyk Muzaffer Ozak, 2019, p.131). Ce chemin spirituel est ornementé de secrets, l'un plus précieux que l'autre, et tout secret est investi de silence.

Au-delà de la quatrième porte, existant aussi l'un dedans les autres, il y a trois palaces. Le premier est celui de la centralité axiale, *qutbiya.* Le deuxième est celui de la proximité ou *qurbiya*. Le troisième palace est celui de la servitude*, 'ubūdiya*. On ne peut pas décrire avec une plume et des paroles tous les mystères Divins ici cachés. Seulement, ceux qui peuvent les voir – c'est-à-dire ceux qui en feront l'expérience - pourront savourer les délices et la douceur des secrets enfermés dans ce sentier au parfum de roses. Suivre la *sharī'a,* signifie suivre la lumière sacrée du Messager, elle fait que les hommes deviennent humains ; elle rétablit l'ordre dans chacun des deux Mondes, le visible et l'invisible. Et, elle a une pleine lune qui jette de la lumière sur la méchanceté de ce qu'est mondain, tandis que le soleil de la loi sacrée nous guide vers la plénitude de l'âme et la paix du cœur. Elle fait possible l'union de l'aimant avec l'Aimé (Sheyk Muzaffer Ozak, 2019, p.132-133).

Néanmoins la sharī'a, la loi, n'est nullement appréciée par notre moi inférieur *(nafs)*. En effet, cette loi met des obstacles et des limites à tout les désirs et inclinations et mène un combat constant avec l'ego. Cette bataille est la plus rude et sauvage que l'on puisse livrer. C'est un *al-jihad al-akbar* ou jihad majeure. Et c'est dans cette lutte que le silence *(samt)* fait son entrée. D'abord pour faire taire notre ego. Et après pour apprendre que *« le silence est une qualité des hommes du chemin, ainsi comme parler quand nous est sollicité, est le plus noble des attributs »* (Al- Qushayri, 2017, Ch.10, p.259).

La vision du monde des anciens Toltèques

« Ce monde réel est tel parce que on nous l'a appris comme cela »[10].

Cette phrase vient ébranler la notion même du réel et à ébranler le monde tel que nous le pensons et le connaissons. Des notions fondamentales sont mises en question dans la vision du monde proposée par les ouvrages de Carlos Castaneda - auxquels nous allons faire constamment référence - et par une pensée dite « archaïque ». Le monde n'est plus fait d'objets qui nous entourent sinon d'énergie. Le monde donc, se raconte par une syntaxe autre. Parfois nous avons le sentiment d'un monde mis à l'envers. En effet, il y a une syntaxe pour laquelle, *« les faits de la réalité ne sont que des variations d'intensité »* (…) *« Selon elle, rien ne commence et rien ne finit. La naissance n'est pas un événement net et précis, mais un degré particulier d'intensité »* (Castaneda, 2000, p.11). Le monde Toltèque est raconté par la connaissance instituée par les Sorciers mexicains de l'Antiquité et transmise depuis des milliers d'années bien avant la conquête faite par les Espagnols (Castaneda, 1994, p.14).

La notion de « champs énergétiques » est présente dans toutes les pensées dites « archaïques », et également dans la Physique actuelle, aussi dans la Phénoménologie. Dans la vision du monde propre aux Toltèques, Anciens Mexicains, le *nagualisme*, ladite notion est de vitale importance car devient

---

tous les Prophètes des trois monothéismes et dit que Muhammad est l 'étoile qui a toujours gardé et accompagné Jésus, le Christ (Imam Birgivi, 2012, p.11).

[10] Cette phrase est constamment citée par Carlos Castaneda dans ses ouvrages sur les enseignements des anciens Sorciers Toltèques.

un paradigme. Ces Toltèques étaient des hommes profondément intéressés par leur relation particulière avec l'univers au point qu'ils s'étaient donnés pour tâche de prospecter jusqu'en ses limites la perception ; ce, par le biais de l'usage des plantes hallucinogènes qui leur permettaient de changer de niveau de conscience. Après avoir pratiqué pendant des générations, quelques-uns apprirent à « voir », ce qui veut dire percevoir le monde, non comme une interprétation mais comme un flux d'énergie constant. Ainsi, le monde de l'existence n'est pas composé d'objets tels que ceux qui s'offrent à nos yeux, sinon par de champs d'énergie appelés « les émanations de l'Aigle »[11]. Cet Aigle est bel et bien « la *Source de Tout* », comme pour les Soufis la *Source* est Allah, le Grand. Ramana Maharshi disait : *« Vous ne serez satisfait que lorsque vous aurez atteint la source. Jusque-là vous n'aurez aucun repos »*[12]. L'inquiétude qui habite dans les cœurs des apprentis fait qu'ils s'engagent sur un chemin de connaissance aussi rude, solitaire et exigeant un sacrifice total.

Les émanations de l'Aigle sont groupées en « bandes » qui sont autant d'univers indépendants, dont deux seulement (des 48 existantes) sont accessibles aux hommes, celle où est regroupé la vie organique et celle des structures inorganiques, tels les minéraux, les gaz, etc. A l'intérieur de la bande d'émanations des êtres organiques, une zone particulière correspond à la bande de l'homme et borne la perception du connu. Toutes les émanations de la bande de l'homme ne sont pas égales en chacun. Ces variations son généralement considérées comme des formes de sensibilités atypiques : perceptions extrasensorielles, phénomènes, génies ou encore comme des tares. Les émanations normalement alignées sont appelées la conscience commune, le *tonal,* le côté droit. Les émanations d'au-delà de la bande de l'homme forment l'inconnu proprement dit, le *nagual*[13], la réalité à part, le côté gauche. La pratique des anciens Toltèques consiste, en partie, à développer la capacité de percevoir de telles émanations.

Nous demandons aux lecteurs de bien vouloir comprendre que la présentation de cette « théorie visionnaire » est difficile à faire, car est un système basé dans les similitudes, système déjà connu en l'Europe de la Renaissance, s'étant effacé depuis dans des chemins plus souterrains, poussé par l'arrivée des positivistes. La ressemblance est le seul moyen d'introduire de l'ordre dans le monde insaisissable de l'analogisme (Descola, 2005, pp.285-286). En effet, c'est un monde contenant une infinité de choses différentes, chacune située en un lieu singulier. Il faut alors chercher des liens entre ces choses, des liens de similitude entre les termes : métaphoriques - ou métonymiques, traitant de similitudes entre les relations (Descola, 2005, pp.286).

Cette « ontologie analogique » était présente dans plusieurs peuples, répartis dans des cités-états autour de la grande capitale de Tenochtitlan. Ils avaient une remarquable homogénéité dans leurs conceptions d'un univers où *macrocosmos* et *microcosmos* étaient étroitement intégrés (Descola, 2005, pp.290-291). Ces aspects n'étaient pas connus, car, si bien les cosmologies aztèque ou maya ont fait l'objet de maintes publications, ce n'est que récemment que les études sur le corps et la personne ont pris de l'ampleur. Philippe Descola remarquera les études d'Alfredo López Austin.

[11] Dans leurs visions et dans leurs raids dans des mondes parallèles, les Sorciers sont arrivés à « voir » notre *énergie originelle,* une source aux proportions inimaginables*, étant notre origine et notre destin final* ; ils ont perçu un amas d'énergie aux couleurs blanche et noire, énergie qu'à notre mort, se nourrirait de notre conscience, cette conscience que nous sommes censés acquérir durant notre vie dans cette intensité terrestre. Ils l'ont appelée *L'Aigle,* tenant en compte ses couleurs.

[12] Ramana Maharshi cité par Bernard Dubant et Michel Marguerie. *Castaneda. Le saut dans l'inconnu*. Ed. Guy Trédaniel. Ed. De La Maisnie. Paris, 1982. p. 8.

[13] Le mot *« nagual »* peut avoir plusieurs acceptions, dont le côté obscur, l'inconnu, le côté gauche mais aussi signifie le Guide, le Maître. Pour les différencier nous écrirons *Nagual,* en majuscules, quand il s'agisse du Maître ou Guide.

Quoique la partie ésotérique sera connue dans l'Occident grâce aux livres d'un Nagual, Don Carlos Castaneda.

Il était l'apprenti de Don Juan Matus, un indigène d'origine *yaqui*, qui l'avait choisi comme élève grâce à la configuration énergétique spéciale[14] dont il était portant. Don Juan lui a transmis une connaissance vieille et puissante, destinée à la quête de la Liberté totale. Cette Liberté consistait à pouvoir choisir sa propre mort, trichant la destinée d'être « mangé » par L'Aigle. Pour cela il fallait suivre un enseignement rude, se consacrer au *Nagual* et accepter certaines règles de la sorcellerie. Le but était de gagner en force et en énergie pour pénétrer les mondes invisibles. Et envisageant ces objectifs surgit toute une ligne de comportement qui sert de fondement moral au « guerrier ». Entre autres principes, nous pouvons nommer ici : l'impeccabilité, la discrétion, effacer l'histoire personnelle, perdre l'importance de soi, avoir la mort toujours à l'esprit et faire d'elle une conseillère et la prise de conscience de sa propre vie à travers de l'exercice de récapitulation[15]. C'est surtout ce dernier point qui permettra -qu'à la fin de nos vies- l'Aigle nous permette de passer sans se nourrir de nos consciences, qu'il nous permette de désobéir l'ordre de mort : mourir sans mourir, mourir en étant témoin vivant de sa propre mort[16].

L'enseignement comportait deux catégories d'instruction : l'une s'appelait « enseignements pour le côté droit » et se déroulait dans un état de conscience ordinaire. L'autre s'appelait « enseignements pour le côté gauche » et ne se pratiquait que dans des états de conscience accrue. On arrivait à cet état de conscience accrue par l'usage des plantes psychotropes ou par la manipulation d'un point entre les deux omoplates. Ces catégories permettaient aux *Naguals* de diriger l'apprenti vers trois domaines de conscience : la maîtrise de la conscience, l'art du traqueur et la maîtrise de l'intention[17]. Les Sorciers pouvaient être, d'après leur personnalité, des traqueurs ou des rêveurs. On traque le point d'assemblage, ce point qui se trouve entre les omoplates et qui permet la vision d'autres mondes[18] et le voyage dans d'autres mondes. Il faut aussi arriver à maîtriser nos rêves pour pouvoir maîtriser notre vie quotidienne. D'autre part notre regard sur la vie est chargé de l'intention de la pensée ; le regard ne voit et ne peut voir que ce que la pensée lui dicte. Ainsi nous voyons de nous mêmes que ce que notre raison nous a déjà dicté. L'intention, pour l'apprenti Sorcier est substituer le « voir » de la raison par la « Volonté » ; c'est s'accorder avec les choses, au sens profond, s'accorder aux choses en tant que sentiments telles qu'elles sont liées à la créativité. Les enseignements sont assez complexes et

[14] Les apprentis étaient choisis par un Nagual, d'après leur configuration énergétique (Nagual à trois ou quatre branches) et aussi d'après autres signes, qui étaient visibles seulement pour le Nagual ou guide. Celui qui voit le monde comme des flux énergétiques « voit » les êtres humains sous forme des œufs d'énergie. Dans ces « œufs » il arrive à percevoir trois ou quatre divisions. Ces divisions montrent un capital énergétique beaucoup plus grand que celui d'un homme normal, capital nécessaire pour aborder la connaissance de l'infini, de l'invisible.
[15] L'exercice de récapitulation consiste en faire revivre les moments clés de notre existence, en solitude, essayant de récupérer l'énergie laissé à ces moments et de se vider de l'énergie d'autrui.
[16] Bernard Dubant et Michel Marguerie. *Op. Cit.* p. 136.
[17] Carlos Castaneda. *La Force du Silence.* Folio Essais. Gallimard. Paris, 1988. p. 15. La maîtrise de la conscience est l'énigme de la pensée, la perplexité qu'éprouvent les sorciers quand ils reconnaissent la portée et le mystère de la conscience et de la perception. L'art du traqueur est l'énigme du cœur. C'est le trouble quand l'apprenti découvre qu'il y a un monde objectif et réel et quand il y a des autres particules de la perception qui entrent en jeu, les choses du réel, changent. La maîtrise de l'intention est l'énigme de l'esprit, le paradoxe de l'abstraction, les pensées et les actions du Sorcier qui se projettent au-delà de notre condition humaine.
[18] Carlos Castaneda. *L'Art de Rêver*. Op. Cit. p. 14. Ces enseignements impliquent l'acceptation de l'existence ontologique d'une multitude de Mondes.

exigeants, visant à construire un homme ou une femme « de pouvoir », car *le pouvoir n'est pas donné à un Dieu, sinon à l'être humain.* Et cela est une énorme différence avec le monothéisme qui fait tenir le Tout à la Volonté Divine. Le *nagualisme* est une architecture différente du monothéisme de l'Islam. Celle ci avait une construction interne mais très clairement allant du haut en bas, verticale, faisant appel à une continuité temporelle des hiérarchies Divines. Les Toltèques et leur monde d'analogies traitent le corps du Sorcier et les mondes environnants conservant une structure plutôt horizontale, rappelant peut-être un marqueur d'interruption, permettant une dénivellation ontologique autre. En effet il s'agit de voyager dans les mondes qui recouvrent le notre tel les couches d'un oignon, car dès le départ il y a une acceptation ontologique d'une multitude de mondes[19]. Et il faut le faire avec le propre corps. Pour y aller il faut d'abord arriver à un certain effacement de soi, et à un silence mental moyennant des techniques pour stopper le monde et pour arrêter le dialogue intérieur. Et là un certain silence devient vital.

Le silence comme but et comme moyen

Le silence *(smat)* dès un point de vue lexique est la racine de *ṣamata,* signifiant tout simplement se taire, devenir muet (au sens figuré). Le fait de rester silencieux à plusieurs motivations autant d'éthique comme spirituelles. Se prémunir contre les préjugés de sa propre langue, envers soi-même et envers les autres, en voilà une motivation éthique. Dans un ordre spirituel le silence aide à cultiver l'humilité, à ne jamais parler de ce qu'on ne connaît pas, à se réfugier en silence pour avoir un dialogue intime avec Allah ou encore rester muet devant l'inspiration divine. Le Prophète Muhammad fut questionné sur ce que c'était le salut et Il répondit « en garder sa langue » car qui est silencieux est sauvé (Al- Qushayri, 2017, p.259).

Sans doute on peut parler de plusieurs niveaux dans les vertus de garder le silence. Des niveaux qu'il convient de franchir. C'est un itinéraire de l'intériorité conduisant vers une voie sobre, une voie de comportement, de courtoisie, de *l'ādāb*[20], une voie qui nous enlève la pesanteur pour nous faire progresser jusqu'au silence de l'étonnement produit par l'inspiration Divine. Alain Corbin nous rappelle les mots de Marc Fumaroli quand il parle du Saint Suaire de Turin : *« il représente avec la plus grande force, la sonorité des paroles non prononcées, synthèse de la parole intérieure reliée à la parole Divine »* (Corbin, 2016, p.110). C'est ce sacrée qu'on cherche, le même où les mots n'ont pas lieu d'être prononcés, ils sont en retrait, dans un intérieur plus résonnant. Des images comme celle du Saint Suaire de Turin ont un tel effet que se produit dans nos corps et dans nos cœurs non seulement une résonance sentimentale, sinon un retentissement intime dans un espace intime, là où il n'y a presque pas d'espace physique mais où l'espace à la fois se multiplie, grâce à notre respiration et à la méditation.

Pour la science du Soufisme, le silence est de deux sortes : l'extérieur est manifesté et l'autre est le silence intérieur, le silence dans les cœurs et dans les consciences. Les deux rempliront la fonction de nous libérer du grossier, de l'épais, des alternances de souffrance et de joie. Qui *« n'a pas fait du silence sa patrie, parlera toujours de trop, même quand il reste silencieux. Car le silence n'est pas quelque chose exclusive de la langue, il concerne aussi le cœur et les autres membres du corps physique »* (Al- Qushayri, 2017, p.262). Mais, le silence s'apprend et dans notre expérience du Soufisme nous l'avons nécessairement appris en observant nos Sheiks. Nous avons une formation intellectuelle, un passé et un présent d'université, de livres et de bibliothèques, de diplômes et des écrits, de discours bien construits, de l'exigence du savoir, même dans ce qui tient à la spiritualité. Nous avons vu le

[19] *Ibidem.*
[20] *L'ādāb* est la courtoisie qu'on doit apprendre en tant que Derviches et c'est la façon la plus douce de montrer l'amour pour autrui.

comportement des frères Soufi, leur *ādāb,* leur courtoisie qui venait de leurs cœurs, polis et aimants ; et, nous avons senti que le silence s'imposait : l'intellect n'était pas appelé. Là, dans le Temple, *Le Dergah,* le chemin était autre, il était de recueillement et d'écoute. Le recueillement se faisant dans cet autre temple, celui que devient notre corps en prière. Mais, personne ne nous dit qu'on doit se taire, donc, finalement le silence est enseigné par le silence même et par l'extrême gentillesse. Et cela quant au silence manifesté, puisqu'il est le plus facile à apprendre. Peu à peu nous avons su quelles choses dire et quelles autres se taire. Un enseignement que nous a vraiment touché le cœur est celui concernant la critique des fautes des autres frères Derviches. Un jour notre Sheik nous raconta une histoire qui traitait des fautes de nos frères ou des autres personnes. L'enseignement qui nous est resté nous indiquait que nous ne devrions jamais parler des défauts ou des fautes d'autrui, sinon, au contraire, les garder, les cacher dans nos cœurs, les abriter, dans un geste sublime d'humanité et comme preuve d'un amour sans faille. Cette histoire était aussi destinée à nous faire souvenir notre condition d'êtres imparfaits. Nous n'arrivons pas à exprimer la beauté des paroles, et des sentiments qui résonnent encore en nous, nous gardons seulement l'image de notre cœur devenant un refuge d'amour.

Avec la cérémonie du Souvenir d'Allah, le *dhikr*, nous passons à une dimension différente du silence, de l'absence de conversations et bavardages. D'abord, les corps sont dans une position qui permet la coupure d'irrigation sanguine des membres inférieurs pour intensifier l'irrigation de la partie supérieure du corps. Nous sommes à genoux et assis sur nos talons et faisons un cercle. L'appel à la prière nous prépare les cœurs, ce chant émouvant fait changer l'espace, cet espace déjà sacralisé par les objets ordonnés, suivant certain ordre céleste ; l'espace devient donc un *speculum* du ciel. Dès que la prière commence, la respiration change, elle devient plus profonde et il y a lieu seulement pour les paroles de louange au Seigneur des Cieux et de la Terre. Ce sont des mots pleins d'amour et de reconnaissance. Les répétitions constantes et les chants ont un effet puissant. Du coup on respire avec le cœur et on chante avec le cœur. Et l'immensité cosmique descend dans notre espace creux où se concentrent les valeurs, les Noms d'Allah, la chaleur qui monte en spirale et là le cercle est à lui seul une puissance énergétique nourrie par une chaîne de cœurs en prière. C'est à ce moment où l'on arrive à comprendre la pertinence du silence puisque il nous oblige à ne pas dire avec la bouche des mots qui pourraient nous empêcher d'avoir un cœur propre, sans la mauvaise herbe. Après la cérémonie il est difficile de reprendre la parole parce qu'on tient encore l'étonnement de l'inspiration subite Divine, et le corps garde les vagues du retentissement dont parlait Gaston Bachelard (Bachelard, 1985). Ce penseur faisait une différence entre résonance et retentissement, expliquant que ce dernier était la véritable appréhension de l'image poétique et nous ajoutons que dans le cas qui nous occupe, cette appréhension a un effet sublime, produisant une conscience plus ample et intense, grâce aux vagues que parcourent nos entrailles après les chants sacrés. Le retentissement a l'effet d'une pierre que l'on jette à l'eau et fait des ondes circulaires. La même sensation que nous éprouvons après une cérémonie ou une méditation. Dans ce niveau nous arrivons donc à comprendre le besoin de silence mais nous sommes encore dans les raisons éthiques du silence. Depuis, étape par étape le silence va éclaircir la conscience en s'approfondissant et l'âme dit sa présence.

Quand la langue suit le cœur, et non à l'envers, signifie que ce dernier a accepté et confie pleinement en Allah, alors il s'apaise et ne parle même pas pour la demande d'aide. Chez l'homme sage, le cœur se tait, devient muet car il coïncide avec le dessein Divin et ne s'opposera jamais à lui. Dans le premier cas on accepte la beauté de ce qu'Allah le Grand fait ; dans le deuxième, le cœur reste muet grâce à la complaisance avec tous les dictats d'Allah (Bachelard, 1985, p.261). Il faut donc, en premier, le silence du cœur.

Celui qui choisit le silence doit s'initier aussi à la solitude, M-M Davy nous dit que ne pouvons pas parler de silence sans parler de solitude et que la solitude ne peut se comprendre sans l'isolement humain qui « *perdure tant qu'on n'a pas compris que la communion, l'union avec Dieu, s'opère au-*

dedans avant de pouvoir se manifester dehors » (Davy, 1983, p.209). Et Risalat Al- Qushayri rappelle le cas de Dawud Al- Tāī, quand il avait cherché à s'isoler pour ne pas tomber dans les préjudices de la langue dans les débats ou autres discussions, il s'imposait d'assister aux réunions proposées par l'un de ses élèves (Abū Hanīfa'), de s'asseoir aux côtés des autres frères et d'absolument ne pas parler dans aucun cas. Depuis une année complète dans la pratique de cette vertu –le silence- il choisit la solitude, se retirant chez lui jusqu'à la fin de ses jours. La connaissance des secrets devient semblable à un foyer solaire rayonnant dans le silence et la solitude. Telle est la connaissance qui se meut en amour.

L'homme du silence intérieur s'affranchit peu à peu de la souffrance et lorsque son cœur s'affole encore, il doit se tenir dans un état de prière. Le IIème Epître de Pierre, nous rappelle M.-M. Davy, demande de *« devenir participants de la nature Divine* » (1,4) et cette participation réveille un amour intense qui lui permet de saisir *« la longueur et la largeur, la profondeur et l'hauteur de l'amour du Christ* » et lui permet aussi le passage de la paternité à la fraternité, car on devient *« responsable à l'égard de celui qui est resté de l'autre côté »*[21]. Ainsi, le Derviche sent l'Amour d'Allah et s'il nettoie son cœur, Allah l'habite. Il doit alors aimer d'un amour infini la Création d'Allah, le Monde. Il doit accueillir ce Monde dans son cœur, toujours en prière. Le silence est l'enseignement, le moyen. L'objectif à atteindre : le cœur. Là, maintenant, que nous travaillons ces mots, ils nous travaillent aussi. Nous devenons de plus en plus conscients de la communion intime entre Le Créateur et ses créatures. Et du lieu où se passe cette communion : un cœur silencieux.

Le silence comme connaissance

Il y a des mystères et des connaissances qui ne passent pas par le truchement des mots et participent d'une « connaissance silencieuse » qui ne se laisse aborder que par intuition directe. Cette connaissance ne se révèle qu'au terme d'une ascèse parfaite. Le corps est sollicité d'une manière extrême, tel est le prix à payer pour arriver à « l'abstrait », le domaine mystérieux où le discours prend fin et laisse la place au silence de la véritable connaissance (Castaneda, 1988). Pour arriver à ce point les Toltèques insistent lourdement sur le fait que ce que nous considérons la réalité du monde, n'est qu'une simple description du monde, une description dont on est gavé depuis notre naissance (Castaneda, 1972, p.11). Pour finir avec cette description il faudra « stopper le monde » et « arrêter le dialogue intérieur ».

Si le lecteur nous le permet, nous voulons préciser que notre participation aux enseignements des Anciens Toltèques n'a pas été aussi directe qu'avec le Soufisme. D'abord parce que l'École de Tenségrité de Carlos Castaneda ne compte pas avec des guides ou maîtres ou *Naguals*. Depuis le décès de Carlos Castaneda, ses apprentis sont partis du Mexique, ayant formé des groupes ailleurs. Ces groupes existent encore, mais il n'y a plus de *Nagual*. Il s'agit de pratiquer, où ces groupes se réunissent, les « passes magiques », des exercices physiques destinés à l'éveil de l'apprenti. Ce sont six séries de mouvements dirigées à travailler différents domaines de la connaissance et aussi à réveiller la mémoire cinétique : première série, la préparation de l'intention ; deuxième série, la série de la matrice ; troisième série, les cinq considérations ; quatrième série, la séparation du corps gauche et du corps droit, la série de la chaleur ; cinquième série, la de la masculinité ; sixième série, les instruments utilisés conjointement avec certaines passes magiques. Il résulte des longs enchaînements de mouvements dont l'effet premier est la récupération d'énergie.

---

[21] (Davy, 1983, pp. 206-207) L'auteure cite ici à Armand Abécassis in « Le Désert et sa quête », *Cahiers de l'Université Saint Jean de Jérusalem, n° 8,* Berg International, 1982, p. 42.

Les exercices sont toujours dirigés par un couple, pour faire bouger autant les énergies féminines que les masculines, mais on peut pratiquer les séries en solitude. Nous n'avons jamais pratiqué autant le silence que dans ces groupes. Les gens parlent peu ou rien. On arrive, on fait les exercices et l'on part. Nous pensons que l'intention est celle de ne pas raconter la propre histoire personnelle, puisqu'un des objectifs est justement celui d'effacer cette histoire afin de ne pas être lié au passé. Depuis, finalement, on arrive à perdre sa propre importance ou l'ego. Nous n'avons eu un guide et néanmoins les effets des lectures et de la pratique des passes magiques a provoqué en nous un tel impact, que nous n'avons jamais oublié l'éveil du corps et de l'esprit produit par ces leçons.

Pour « stopper le monde », le *Nagual* Don Juan, l'Indien Yaqui, donna à son apprenti, Carlos Castaneda, des plantes de pouvoir. Si bien que Castaneda s'est approché de Don Juan pour apprendre sur ces plantes et rédiger ensuite une thèse universitaire d'Anthropologie ; le maître n'avait jamais voulu lui parler d'elles, car *« parler des plantes sans les consommer, sans les fumer, c'est idiot, mesquin, inutile, pour tout dire, c'est universitaire »* (Dubant, Marguerie, 1981, p.46). Sans doute, on ne peut les connaître qu'en ayant fait l'expérience. Les plantes ou chaque autre être de la Nature doivent se traiter avec beaucoup de respect et ayant l'intention certaine d'arriver à leur essence avec subtilité et profondeur. Et pour cela, il faut y être préparé. Passé un certain temps, Don Juan lui « montra » d'abord le Peyotl qui est une entité vivante, une entité qui enseigne la juste façon de vivre. Ensuite, Castaneda a consommé deux autres plantes-pouvoir : l'une, la *Datura*, est *« comme une femme, elle accorde une puissance superflue, elle est possessive, et elle infuse à l'homme puissance, ardeur et imprévisibilité »*. Et l'autre, *le psylocibe mexicane*, la préférée de Don Juan, car elle ne fait jamais de l'homme son esclave. Elle est *« comme un homme, est amicale »* (Dubant, Marguerie, 1981, p.46). Il va sans dire que les divisions masculin-féminin, droite-gauche, tant comme visible-invisible, sont présentes tout au long de l'apprentissage.

Ce que recherche le maître dans les plantes, n'est pas de donner à l'apprenti des « pouvoirs » ou des sensations, sinon d'arrêter la représentation du monde, d'arrêter le dialogue intérieur. Puisque ce dernier est ce qui maintien cette représentation qui nous fait défaut. En effet, c'est un continuel flot d'interprétations perceptuelles que nous, avant d'en avoir conscience, avons appris à faire. De cette sorte, d'abord, on doit apprendre à faire taire ce monde, à faire silence. Ce silence est autant intérieur qu'extérieur. La description « parlante » du monde devient ainsi perception et toute notre attention sera dirigée vers elle. Nous pouvons découvrir d'autres choses qui n'entrent pas dans la liste des choses donnée par notre description habituelle. Le silence acquis est donc un silence sur soi et un silence sur le monde. Don Juan disait à son apprenti *« Petit à petit tu dois créer un brouillard autour de toi. Il faut que tu effaces tout autour de toi jusqu'à ce que rien ne puisse plus être certain, jusqu'à ce que rien n'ait plus aucune certitude, aucune réalité »* (…) *« Actuellement ton problème est que tu es trop réel. Tes entreprises sont trop réelles, tes humeurs sont trop réelles. Ne prends absolument rien comme allant de soi. Il faut que tu commences par t'effacer toi-même »* (Castaneda, 1972). Il faut annuler l'interprétation du monde, pour annuler le « moule » par lequel nous créons l'univers. Et finir pour faire écrouler le monde tel que nous le connaissons. Quand le monde est stoppé, la représentation n'a plus cours et nous non plus. La pratique su silence des Anciens Toltèques es brutale, violente. Si violente que d'un coup il nous faut appréhender la totalité qui jaillit par la totalité de notre être. Peut-être est-il si brutale tel que le signifie Leconte de Lisle dans un vers de son poème « Solvet seclum » : *« Esprit et chaire de l'homme, un jour vous vous tairez »* (Corbin, 2016, p.177). Parce que pour appréhender, se remplir de ce qui jaillit, il faut se vider de tout, il faut se taire, il faut punir sa terre, sa propre chair. Pendant un moment, un temps, le silence est total, est aveugle.

Pour arriver à la Connaissance Silencieuse, les Anciens Toltèques parlent des « noyaux de l'esprit ». Ce sont trois séries de six noyaux abstraits chacune, organisées selon un niveau de complexité qui vont en augmentant. Carlos Castaneda traita dans son livre *La Force du Silence*, la première série

seulement[22]. Elle est composée comme suit : les manifestations de l'esprit, le cognement de l'esprit, la ruse de l'esprit, la descente de l'esprit, les exigences de l'intention et le maniement de l'intention. L'énigme de l'esprit ou paradoxe de l'abstraction, comprend les pensées et les actions des sorciers – ou les hommes de connaissance- qui se projettent au-delà de notre condition humaine. Pour enseigner cette énigme, les *Naguals* le font par le biais des histoires du passé. Ils racontent l'histoire d'un homme ordinaire qui *« était, comme tout le monde, une voie de passage pour l'esprit »*[23]. L'esprit se manifesta trois fois de suite à l'homme en question, pour qu'il comprenne ce qui les liait. Mais comme l'homme ne comprenait pas, l'esprit utilisa la ruse pour lui faire comprendre qu'il y a quelque chose qui nous dépasse. Et cela est l'intention, connue aussi come la voix silencieuse de l'esprit.

Pour enseigner, les *Naguals* utilisent la force dominante de l'univers, l'intention- la force qui modifie et réordonne les choses ou les maintient telles qu'elles sont. L'intention pour les Anciens Toltèques est l'indescriptible, l'esprit, l'abstrait, le *nagual.* Ces noyaux abstraits sont avant tout les histoires de l'intention. On connaît cette intention, cet abstrait, sans les mots, sans l'intervention du langage. Un des buts de l'apprentissage de ces noyaux abstraits est de faire bouger le point d'assemblage, point se trouvant entre les omoplates. Le fait de bouger ce point est de passer d'un niveau de conscience à un autre, appelé « la conscience accrue », est ce mouvement qui se fera seulement si l'esprit descend en nous. Là, la pensée fait un saut et nous arrêtons l'auto-contemplation pour arriver à une clarté d'esprit inhabituelle. On peut bouger ce point à plusieurs endroits et à chaque fois nous allons percevoir des choses différentes ou encore des mondes autres. Mais, il y a un point précis qui correspond au lieu de la connaissance silencieuse. Pour y arriver le mouvement doit être sobre, contrôlé. Nous devons disposer de l'énergie nécessaire. Pour épargner cette énergie, il aura fallu une vie impeccable, droite, il aurait fallu s'oublier soi-même, aussi savoir être dans le monde avec beaucoup de responsabilité envers le monde entier. Une vie de vertu, une vie pareille à celle d'un Derviche soufi, mais avec plus de solitude. Le silence se gagne par le combat de toute une vie.

Ce point d'assemblage peut paraître une histoire de fous. Mais c'est un point présent chez les mystiques et dans les mythologies du monde entier. C'est l'endroit où naissent les ailes, où se place ce rêve humain de devenir un ange. M._M. Davy fait allusion à ce point sur la dédicace de son livre *L'Oiseau et sa Symbolique* : « Aux amis des oiseaux sauvages, et à ceux qui éprouvent *« la démangeaison des ailes »* (Davy, 1992). Et en effet, la sorcellerie ou connaissance des Toltèques est comme un oiseau magique et mystérieux qui s'est arrêté un moment dans son vol pour donner à l'homme de l'espoir et un but. Cet oiseau était appelé aussi « l'oiseau de la liberté » (Castaneda, 1988, pp.48-49). Le *Nagual* est toujours en quête de la Liberté totale, de la libération finale de la mort ordinaire par une prise de conscience de sa propre vie et par le mouvement de ce point d'assemblage. Et l'Aigle, cet oiseau « Dieu » d'où tout surgit et où tout revient, le laissera passer, conscient, éveillé.

Conclusions : ce silence qui est du cœur, ce silence qui a du cœur

C'est maintenant, en rédigeant ce papier, que nous nous rendons compte de notre choix de comparaison. En effet, nous pensons que ces deux chemins -si le lecteur nous le permet nous l'appellerons « chemins de vie » - impliquent une telle exigence personnelle, un sacrifice constant, continu, des corps, des cœurs, du temps, de la vie privée, que forcément on doit arriver à une mise en cause totale,

---

[22] Carlos Castaneda. *La Force du Silence. Op. Cit.* p. 19. Il existe 21 noyaux abstraits. Les enseignements sont assez complexes et parfois on tarde des années durant pour comprendre et pouvoir décrire quelque chose de cohérent. Les « noyaux abstraits » ne sont pas des sujets dont on puisse saisir la nature par des explications détaillées, il faut comprendre que ces noyaux sont des données à prendre en bloc.
[23] *Ibidem.* p. 26.

complète, de notre quotidien et des nos habitudes. Et là, la parole prononcée tient un rôle différent au point qu'elle n'est plus une nécessité. D'autre part, nous voulons signaler au lecteur que le *nagualisme* des Anciens Toltèques est assez compliqué à analyser parce qu'il y a plusieurs paramètres à tenir compte, tous d'importance. En effet, il s'agit d'une architecture de la connaissance très différente du monothéisme de l'Islam.

Le *Nagual* dédie sa vie à connaître les mondes invisibles, les mondes parallèles et à aimer la Terre d'un amour sans pareil. Le Derviche dédie sa vie à connaître Dieu, le Créateur, Allah le plus Grand et à l'aimer de toutes ses forces, comme aimera de tout son être la Création d'Allah, chaque homme, chaque plante, chaque créature. Pour arriver à cet amour, on doit connaître le silence, on doit traverser ce chemin. La voie Toltèque offre à la fin l'harmonieux silence accompagné du chemin de l'intention, de l'invisible, de l'inconnu. La voie Soufie offre un cœur en silence, sans souffrance, un cœur plein de Dieu, complètement tourné vers Allah le Grand. Le silence est un long apprentissage, pour l'une et l'autre voie, cela ne va jamais de soi.

Pour arriver à ces silences, il y a des sacrifices à faire. Le Derviche donnera sa vie entière au Sheik, lui fera totalement confiance, car il l'accompagnera dans le sentier parfumé de retour à Allah. L'apprenti *Nagual*, suivra son propre *Nagual*, son guide, son maître, son bienfaiteur et l'aimera profondément. Les deux chemins sont des chemins d'amour, travaillés par un silence fécondant.

Mais l'amour des Derviches est un amour empli de compassion, le cœur est compatissant, il est un refuge pour autrui. L'amour des *Naguals* est autre : il n'y a pas de compassion, il y a de l'amour, de la dévotion, de l'affection pour ceux qu'il aime et derrière, existe une vie polie dans le combat et la solitude. Toutefois, cela ne doit jamais rendre l'homme dur et triste sinon, et au contraire, le rire doit devenir un de ses atouts et à tout moment le *Nagual* doit donner des marques d'amitié. Le Toltèque cherche à parcourir les chemins qui ont du cœur et la seule épreuve valable est de les traverser dans toute leur longueur, les cheminer en silence (Dubant, Marguerie, 1981, pp.42.43). le souffle coupé, regardant, étonné. C'est un chemin que l'on prend plaisir à parcourir dans tous les sens. Il a du cœur parce qu'il est libre et il doit être cheminé par un homme libéré de toute peur et de toute ambition.

Pour finir cet écrit, nous voulons remarquer que le Silence des Soufis est destiné à l'acceptation totale de ce monde, à ne jamais mettre en doute la Création d'Allah. C'est une société vivant dans un temps distinct mais, avec le grand défi de rester dans la vie sociale de tous les jours, pratiquant la solidarité et la compassion. D'un autre côté, le Silence des Toltèques est voué d'abord à faire taire notre représentation de ce monde, à ne pas entendre la répétition constante de nos concepts, de nos mots sur nos univers et après, à produire un brouillard sur soi-même, à effacer la forme humaine pour pouvoir connaître ce qui est connaissable. Tous les deux nécessitent un travail acharné sur les corps et sur les cœurs pour se quitter soi même et se couver dans la solitude.

Bibliographie

Al- Qushayri, Risalat. *Tratado sobre la Ciencia del Sufismo*. Trad. Par Gustavo Bize. Ed. Al-Hikmah. La Tablada, Buenos Aires, 2017. 429 pp.
Bachelard, Gaston. *La Poétique de l'Espace*. Ed. Quadrige, Paris. 1985. 214 pp.
Castaneda, Carlos. *Stopper-le-monde*. Gallimard. Folio Essais. Paris, 1972. 142 pp.
- *La Force du Silence.* Folio Essais. Gallimard. Paris, 1988. 350 pp.
- *L'Art de Rêver. Les quatre portes de la perception de l'univers.* Ed. Du Rocher, Paris, 1994. 315 pp.
- *Le Voyage Définitif*. Ed. Du Rocher. Paris, 2000. 329 pp.
Corbin, Alain. *Histoire du Silence. De la Renaissance à nos jours.* Champs Flammarion. Paris, 2016. 202 pp.
Corbin, Henry. *Corps Spirituel et Terre Céleste*. *De l'Iran Mazdéen à l'Iran Shî'ite.* Ed. Buchet/Castel. Paris, 2005. 300 pp.
- *L'Imagination Créatrice dans le Soufisme d'Ibn 'Arabî,* Paris, Entrelacs. 2006. 398 pp.
Davy, M.-M. *Le Désert Intérieur.* Albin Michel. Col. Spiritualités Vivantes. Paris, 1983. 226 pp.
- *L'Oiseau et sa Symbolique.* Albin Michel. Col. Spiritualités Vivantes. Paris, 1992. 202 pp.
Philippe Descola. *Par delà Nature et Culture.* NRF, Editions Gallimard. Paris, 2005. 618 pp.
Bernard Dubant - Michel Marguerie. *Castaneda. La Voie du Guerrier.* Ed. Guy Trédanel, Ed. De La Maisnie. Paris, 1981. 96 pp.
- *Castaneda. Le saut dans l'inconnu*. Ed. Guy Trédaniel. Ed. De La Maisnie. Paris, 1982. 136 pp.
Imam Birgivi. *El Camino de Muhammad. Un Tratado de Conducta y Ética Islámicas.* Ed. El Sereno, Buenos Aires, 2012. 353 pp.
Proulx, Daniel. *Le Rôle de l'Imagination dans l'expérience spirituelle d'Ibn Al- 'Arabî et de Jakob Böhme*. Thèse. Université de Montréal. Faculté de Théologie et des Sciences de la Religion. Novembre 2011. 197 pp.
Sheyk Muzaffer Ozak Al- Ŷeharri. *Develación del Amor. El camino de la Remembranza hacia la unión con el Amado*. Editorial Yerrahi, Buenos Aires, 2019. 220 pp.
Sheykh Tosun Bayrak al- Jerrahi al- Halveti, compilateur. *The Most Beautiful Names*. Threshold Books- Amana Booke. 1983. 94 pp.

Les paradoxes des silences de la ville

Sébastien Billereau

sebastienbillereau@yahoo.fr

Professeur d'arts plastiques de la Ville de Paris, Diplômé de l'École du Louvre, Docteur en Arts plastiques et sciences de l'art (Panthéon-Sorbonne, Paris 1).



Ressentir les silences

Les silences ne s'imposent ni ne se distinguent aisément , par eux même . Il leur faudrait une force -- une présence -- que seuls les silences du drame ou du cataclysme peuvent posséder ou révéler directement. Les autres, silences de l'errance, du peu, de la mélancolie, de l'oubli, de la nuit, exigent, ou suggèrent, des règles qe l'on doit s'imposer, un respect, une attention que l'on doit leurs offrir. Là se trouve la condition qui permet à ces dernier de se révéler et paradoxalement de (se) raconter. Il y a donc cette évidence à prendre le temps de considérer et de ressentir ces silences en tant qu'absence de la parole immédiate du corps urbain. Toute cité possède en son sein nombre de *« territoires de rebuts, oubliés et rayés des cartes mentales des habitants des villes parce que refoulés des consciences »* (Davila, 2002, p.124). Ces territoires, partie prenante de l'organisme de la ville, peuvent être générés par quelque mutation naturelle – socio-économique ou structurelle – de cet organisme urbain ou sont plus précisément et directement les produits -- contournés ou ou ignorés pour un temps , pour l'éternité, par ignorance ou trop plein d'habitude -- de l'Histoire elle-même. C'est en cela que leur caractère refoulé retrouve ses capacités de suggestion démultipliées et même fécondes de paradoxales et alternatives paroles. Celap pourra devenir un point de départ de nouvelles attentions et perceptions artistiques et plastiques.

Si le corps des villes est pluriel, ses expressions le sont également. Aux différents temps des villes sont inhérentes des manifestations visuelles, en creux, telle les absences, la monotonie, le silence plastique, ou en relief, ainsi les publicités et tout autre motif déclamatif, les graphismes, les codes de couleurs, la répétition, l’addition voire l'hypertrophie à présent que la temporalité marchande se répand, enlacant la ville pour l'’imprègner selon ses besoins et ses impératifs. Cette généralisation amène paradoxalement un contraste plus vif avec les nouveaux trous temporels, ceux de l’inutilité fonctionnelle, du nocif, du dangereux urbain, tels des à côtés, laissés pour compte. *« Les temps marchands participaient autrefois à une dichotomie rituelle de la ville, dans sa durée comme dans ses rythmes, entre temps des hommes et temps des femmes, temps du travail et temps du plaisir »* (Metton, 2001, p.82), rappelle Alain Metton. La dichotomie s’effectue à l’heure actuelle entre un temps marchand, fonctionnel, normé et productif et des temps ou lambeaux de moments, improductifs, périmés, mis en attente, victimes écartées ou oubliées. Ainsi en est-il du silence du bâti urbain, que l'on pourrait aussi comprendre comme les silences bâtis, c'est à dire effectivement construits et élaborés, parfois seules matière urbaines coagulées, accouplées et assemblées, parfois rehaussés de leurs pendant complémentaires que sont certains vides stériles, et enfin silences strictement plastiques, sémantiques ou encore scripturaux, antithétiques de ce Strassenlärm représenté par le peintre Otto Möller dès 1920.



Figure 4 : Sebastien Billereau, Silence pragois,2018

La nature de cette situation précedemment exposée semble amener Lyotard à imaginer l’idée d’un espace-temps neutralisé, qu’il définit comme une situation de « *templation* », comme l’instant préalable à toute perception conscientisée, intellectualisée, dite, du paysage. Avant toute écriture de la scène, il *« confère à la seule poésie la possibilité d’une première approche, elle est l’écriture de l’impossible description, la decriture. Ce qui est en jeu dans la décriture poétique, c’est la matière comme paysage, et non pas les formes par lesquelles elle peut s’inscrire»* (Lyotard, 1988, p.198).

Combattre ce parc d’attractions sans surprise qu'est l'évidence bavarde et sûre d'elle, fragile de ses artifices organisés autour d’une apparente mais en définitive très calculée diversification des décors devient l'enjeu de cette attitude. George Sebbag tente de définir la relation que ce spectateur particulier qu’il nomme « *indifférent* », peut développer sur de tels paysages, autour d’un peu ou d’un lien urbain entre banalité et vide. L’indifférent, souligne t-il, *« ne voit pas dans le monde donné et construit, un monde ordonné, ni même un espace géométrique mais un vide vertigineux et multiple, un vide ouvrant sur le vide»*. Cet attraction pour le vide *« désigne toujours l’absence et non la présence*

de l'objet. Et cette perception de l'absence, cette présence de l'absence est sans doute la condition d'apparition de l'objet, car, dit-il, l'objet n'apparaît que sur fond de disparition » (Sebbag, 2001, p.104).

Représenter l'absence

« La ville n'est jamais synchrone avec elle-même », écrit Marcel Roncayolo. Cette remarque ne concerne pas seulement les structures matérielles, les cristallisations du passé dans la pierre et le béton, mais aussi les modes de vie, les pratiques qui appartiennent à des temps différents, relèvent de rythmes ou de périodicités multiples : des formes de travail, des types de divertissements, des lieux. (Roncayolo, 1990, p.143) La signification profonde de la ville demande, ses divers tons jusqu'au plus faible, pour Thierry Davila, que *« celle-ci se soit déposée dans ce qui est fragmentaire, brisé, broyé, en charpie, échoué, que le contexte urbain ne se donne dans toute sa singularité qu'à partir du moment où il est en morceaux, dans ses traits -- jets, pointes, saillies – en apparence les plus dérisoires et supposés négligeable»* (Davila, 2002, p.65).

Il y a en fin de compte le paradoxe suivant: les éléments ruinés, débris ou laissés-pour-compte de l'actualité urbaine, *« témoigent d'une histoire qui, à la différence de celle des musées ou des livres, n'a plus de langage. De l'histoire, en effet, ils ont la fonction, qui consiste à ouvrir une profondeur dans le présent, mais ils n'ont plus le contenu qui apprivoise avec du sens l'étrangeté du passé »*. Les objets inanimés, en retrait de la parole autant que de la ville actuelle, en attente d'attention, persistent comme des images uniques, signifiants malgré leur silence physique.

Le photographe Thomas Struth, élève des Becher, fixent des paysages urbains purs, sans même la présence de quelque symbole, et cela sans spectaculaire mise en scène ou recherche formelle élaborée, mais plutôt à travers la répétition et la régularité. *« Détachées des perceptions fixées sur les passants, les habitants, les automobilistes et isolées des liens affectifs, ses rues et les représentations des espaces architecturaux conduisent le spectateur à une nouvelle et différente perception des choses, là où elles sont davantage qu'un répertoire aveugle d'une réalité empirique »*[1], écrit Simone Holte. La rigueur et l'isolement, loin d'éteindre ces motifs urbains, font silence autour d'eux, et leur apportent la possibilité de s'exprimer pour eux-mêmes, en dehors des exigences fonctionnelles et de leurs natures. Selon les critères de Struth, les sélections visuelles fonctionnent en quelque sorte comme des points de condensations visuelles.

« Dans chaque ville se trouvent la rue, le bâtiment ou la situation architecturale explicite, que l'on peut désigner en tant que point de cristallisation, dans lequel le rayonnement d'un état culturel se concentre comme dans un focus apparent» (Struth, 1987, p.62) Struth glisse le long de l'évidence pour en trouver les structures les plus expressives de la ville, à-côtés spatiaux et sémantiques, étrangers aux traditionnels impératifs de représentations. En approfondissant ordinairement un système de perception que le Mur de Berlin hyperbolisa historiquement, *« Struth cherche et trouve pour chacune des métropoles, des coulisses moyennes de la culture urbaine situées juste à l'écart des attractions touristiques »*[2] conclut Simone Holte. *« L'imaginaire urbain, ce sont d'abord les choses qui l'épellent. Elles s'imposent. Elles sont là, renfermées en elles-mêmes, forces muettes. Elles ont du caractère. Ou mieux, ce sont des caractères sur le théâtre urbain»* (De Certeau, Giard, Mayol, 1994, p.192).

---

[1] In www. kni.ruhr-uni-bochum.de.
[2] In www. kni.ruhr-uni-bochum.de.

De nouvelles mises en scène

Rien n'est certes plus impressionnant qu'une cité qui, vibrant de la puissance de ses édifices, de l'orgueil de sa pierre et de son acier, apparaît soudainement désertée de tout fourmillement vivant et brouillon, de ses flux d'existences, de signes et de sens, une totalité muette. L'architecture comme le remarque Jean Baudrillard, est aujourd'hui asservie à toutes ces fonctions de circulation, d'information, de culture. Il y a là en effet un gigantesque fonctionnalisme au service des communications, qui n'est plus celui d'un monde mécanique de besoins organiques, d'une relation sociale réelle, mais un fonctionnalisme du virtuel – c'est-à-dire attaché le plus souvent à des fonctions et des représentations inutiles, et où l'architecture risque bien de devenir elle-même une parole inutile. *« Ce qui risque d'arriver, c'est la prolifération de par le monde d'une architecture de clones, d'édifices transparents, interactifs, mobiles, ludiques, à l'image des réseaux et de la réalité virtuelle – par quoi une société entière se donne à fond la comédie de la culture, la comédie de la communication, la comédie du virtuel»* (Baudrillard, 1999, p.52-57).


Andreas Koch. "AdalbertsraBe." DVD, 35 min, 2003.

Figure 5: Andréas Kock, Adalberstrasse, dvd 35mm, 2003

Si comme peut le souligner à cet instant Jean Baudrillard, *« l'architecture est vouée en grande partie à la culture et à la communication, c'est-à-dire à l'esthétisation visuelle de toute la société »*. Délivré de ces fonctions au final si prosaïques et matérialistes, elle peut devenir toute entière, à l'instar de ses rebuts d'autrefois, forte de silence, forte de ses formes délivrée de toute rôle fonctionnel . Le silence particulier devient alors motif général. Autour de silencieuses villes de songes, s'expérimentent désormais de nouvelles manipulations plastiques du spectacle urbain. Exprimant le suc silencieux des monotonies quotidiennes, Ulrich Zöllner, architecte allemand, opposée à l'omniprésence de la façade de verre dans la plupart des métropoles remarque à cet effet que les façades de verre sont à tel point si monotones, qu' à force de se multiplier, ces dernières ne reflètent rien d'autre qu'elles-mêmes, autres elles-mêmes, tout aussi vides, lisses et silencieuses. Des discours hypertophiés produisent paradoxalement une silence qui peut devenir général. Les opérations plastique ou visuelles auxquelles nous songeons à cet instant s'organisent par la mise en exergue de ses éléments solides, ses formes, ses teintes et son bâti, et par conséquent de l'exposition en creux, par leur absence, des signes et graphismes qui peuplent habituellement les rues. Les outils informatiques permettent désormais d'ôter aux prises de vue toute parole rajoutée, toute lettre publicitaire, toute image mercantile et

bruyante, tout habitant, et de proposer une ville transformée, inquiétante presque de silence, une ville sculpture de par cette soudaine et radicale primauté des volumes sur les signes, une ville dérangeante et bâillonnée. Andreas Koch rend simplement muettes les rues et les places de Berlin dans ses clichés numériques quand Nicolas Moulin va jusqu'à bétonner virtuellement rez-de-chaussée et boutiques mortifiant de façon définitive l'apparence urbaine d'une ville aussi habituelle que Paris. Les façades ainsi transformées se muent alors en parois mutiques et muettes, fantômes d'édifices, des fantômes de villes. *« Lorsque la population des cités qu'un cataclysme a vidées de tout habitants, s'est éloignée, comme la marée, laissant des rues vides, des places désertes, des palais que la solitude a rendus terriblement sonores »* (Brion, 1968, p.111).



Figure 6: Nicolas Moulin, Vider Paris, 2001

La ville théâtralisée et revue selon un ton nouveau possède son propre personnage et ne tolère dans ses représentations aucune autre présence. L'architecture et les diverses structures urbaines – gares, ponts d'autoroutes – deviennent les moyens de décliner un univers fantasmé et personnel, au delà des présences, des paroles, d'une certaine réalité peut-être dans certains de ses aspects trop ordinaire, peut-être également trop bavarde.

Les bruits parasites se sont tus, les ondes de l'activité quotidienne se sont éloignées, les flux urbains se sont pour un temps taris. S'exprime alors la capacité du silence de la ville à ouvrir de nouvelle perspectives dans l'espace et le temps, libérant la mémoire, faisant jaillir ou revivre moments passés, sentiment d'un ailleurs, failles inquiétantes, sortes d'autres possibles, qu'ils soient considérés dans une acception humaine, littéraire, psychologique ou encore métaphysique. Ainsi le silence de ces rue parisiennes immobiles, figées et écrasées d'une touffeur caniculaire, désertées de toute présence du présent, amènent chez Patrick Modiano le narrateur, bribes après bribes, jour après jour, vers ce passé qu'il a éludé, oublié ou égaré. L'aphonie des rues d'un soir d'été installe dans son roman "Quartier perdu" une ronde de nuit fantômatique sans échange ni paroles, mais si cinématographique, qui en fonctionnant comme une boucle de Nouveau Roman, met en scène une course au ralenti, lente circonvolution muette à la recherche de spectres, personnifiant une vie oubliée, un réalisateur ectoplasmique dans le sens Hugolien du terme ou encore quelques fantômes de personnages. Les faits, êtres ou encore patronymes, définitivement disparus de toute scène réelle, ressurgissennt paradoxalement du passé réanimé le temps d'un silence estival. Cet exemple littéraire, geste narratif construit sur l'absence, le silences et les réminiscences d'un autre époque, geste que Modiano propose

si souvent dans ses narrations, expose la manière dont une ville muette peut suggérer une fiction, amener à la fiction, qu'elle soit littéraire, picturale ou cinmatographique (Modiano, 1985).

La ville n'appartient à cet instant à personne d'autre que l'artiste et au spectateur de ses métamorphoses. Ce ne sont plus des représentations d'une ville en particulier, ce sont des paysages dont l'inquiétante étrangeté les transforme en motifs de rêves. La vacuité de ces espaces, réalités oniriquement remodelées, semble cultiver une proximité avec les images du peintre De Chirico dans ce geste déréalisant une modernité silencieuse se suffisant à elle-même. La perversion d'un virtuel par son intérieur est un miroir assombrissant, assourdissant et inquiétant de ces silences, les pendants et la symétrie des flux d'une société visuelle de communication, d'impression et d'affirmation, résumée par Jean Baudrillard comme une *« comédie du virtuel »*.

Au delà du silence

Les corps architecturés apparaissent dès lors comme un jeu de silhouettes tout autant qu'un jeu d'histoires, pions de formes et de paroles pousés sur la trame d'une ville et contribuent à élaborer cette scène théâtralisée et mouvante, en tant que décors comme en tant que personnages des récits ou pensées artistiques qui s'y touvent inscrits. Le spectateur/observateur traverse ces silences devenus dominants, et accède par les diverses possibilités de lecture ou relecture, attitude de transformation interprétative, à une ville autre, inquiétante autant qu'étrangère et finalement curieusement proche des compositions surréalistes du peintre De Chirico (Zwimgerberger, 2001), *« ces villes mortes»*, pour reprendre une expression d'Ernst Junger à propos des scénographies qu'installait ce peintre dans ses tableaux (Jünger, 2004).

Sur un plan abstrait et formel, c'est également la définition d'un nouvel espace. Une topologie inédite s'esquisse, coalescence de données primitives et de données inédites. Si De Chirico reprend le système perspectiviste des Anciens, s'il réutilise une *scenographia* qui évoque la *perspectiva artifuialis*, c'est pour en brouiller le code. *« Ce que j'écoute ne vaut rien; il n'y a que ce que mes yeux voient ouverts et encore plus fermés »*[3]. Aucun être n'a jamais vécu dans cet espace. Aucun horizon ne l'a jamais borné, aucun point de fuite jamais ordonné, aucune profondeur traversée (Clair, 1983). Malgré les entreprises urbanistique et les performances architecturales dont il fut l'objet, ses lieux démesurés nous offrent pas moins qu'une troublante continuité au delà des décennies et de tout effet plastique. *« La ville du silence, vide, mythique, un espace ouvert, de grands bâtiments, une tour, des ombres qui ont piqué du nez, clouées au sol. Le silence règne dans ces tabeaux »*, écrivait Cees Nooteboom (1990, p.334). C'est aussi bien, au terme de l'évolution, le monde post-historique, ce monde coupé du passé, ce monde du désert nietzschéen où De Chirico sera condamné à vivre, monde où, privées de la mémoire culturelle, les choses "ne veulent plus rien dire". Stilleben, vie silencieuse, nature morte, le monde moderne se tait parce que nous avons désappris à en lire les signes, écrit ainsi Jean Clair. Face aux paysages silencieux et inquiétants que le peintre installe sur ses toiles, il poursuit : *« la vie se pétrifie, le dieu Silence règne à nouveau comme à ses origines parce que le monde a été déserté par les dieux et par les démons. De Chirico devint ainsi au fil des ans ce Cassandre désenchanté qui, à mesure que s'éloignait de lui l'enfance, voyait les choses se figer sous ses yeux et peu à peu se taire, comme si, après avoir eu la grâce de réanimer des formes archaïques, il n'eût plus eu que le pouvoir de pétrifier des formes vives »* (Clair, 1983). Le silence et la solitude des espaces vacants d'où l'air lui-même semble s'être retiré, font allusion à un monde défunt, vide d'habitants, glacé sous une terrible paix lunaire (Brion, 1968, p.115), peut ajouter à ce sujet Marcel Brion observant les tableaux attribués à ce Monsù Desiderio, étrange patronyme du XVIIe siècle réunissant semble-t-il les deux peintres

[3] Cité par Marcel Brion, in *L'Art fantastique,* Marabout université, Editions Gérard et Cie, Verviers, 1968, p.334.

d'origine française, François de Nome et Didier Barra. Le silence de pierre, menaçant d'un drame incompréhensible, le silence majestueux, impérieux, un silence qui peut accompagner sur quelque Königsplatz nocturne les aboiements mortels de ce chien guide d'aveugle ensorcellé qu'imagina un temps le cinéaste d'épouvante Dario Argento[4].



Figure 7: Dario Argento, Scène du film SUSPIRIA

Bibliographie

Jean Baudrillard, Vérité ou radicalité de l'architecture, in Le Moniteur architecture AMC, N°96, Mars 1999, p.52-57.
Marcel Brion, L'Art fantastique, Marabout université, Editions Gérard et Cie, Verviers, 1968, p.111.
Cees Nooteboom, Une Année allemande, Chroniques berlinoises 1989-1990, Paris, Actes sud, 1990, p.37.
Jean Clair, Dans la terreur de l'histoire, in Catalogue de l'exposition De Chirico, Editions du Centre Georges Pompidou, Paris, 1983.
Michel de Certeau, Luce Giard, Pierre Mayol, L'Invention du quotidien.2, Paris, Gallimard, collection folio essai, 1994, p.192.
Thierry Davila, Marcher, créer, déplacements, flâneries et dérives dans l'art du XXe siècle, Paris, Editions du regard, 2002, p.124.
Alain Jouffroy,in K.L.A.S.E.N., Paris, Ed. Marval / Galerie Fanny Guillon-Lafaille, 1989, p.44.
Ernst Jünger, Journal 1941-45, Christian Bourgois, Paris, 2004.
Jean-François Lyotard, L'Inhumain, causeries sur le temps, Paris, Ed. Galilée, 1988, p.198.
Alain Metton, Les Temps du commerce sont ils adaptés aux consommateurs ?, in Le Quotidien urbain, Thierry Paquot (dir.), Paris, Editions la découverte / Institut des villes, 2001, p.82.
Patrick Modiano, Quartier perdu, Gallimard, Paris,1985.
Marcel Roncayolo, La Ville et ses territoires, (1982), Paris, Gallimard, folio essais, 1990, p.143.
George Sebbag, in L'Architecture d'aujourd'hui, n°336, Septembre-octobre 2001, p.104.
Thomas Struth, Architektur, in Endlich so wie überall, Essen, Bilder und Texte aus dem Ruhrgebiet,1987, p.62.
Jeannette Zwimgerberger, Tobias Bernstup, in Art - das Kunst Magazin, n°9 / septembre 2001.

[4] Dario Argento, *Suspiria*, film, Italie, 1977.

Enjeux pragma-énonciatifs et psychoaffectifs du silence dans les interactions dialogiques

Gounougo Aboubakar

degounougo@yahoo.fr

Enseignant-chercheur, Université Félix Houphouët-Boigny (Côte d'Ivoire).



Introduction

Le silence fait partie des phénomènes qui donnent du grain à moudre aux chercheurs dont les approches épistémologiques sur la question, contenues dans une vaste littérature ambiante, sont autant diverses qu'elles se recoupent ou se contredisent. Il en est ainsi parce que le silence est quelque chose d'insaisissable. Tout le monde peut l'observer, le sentir intuitivement et se prononcer sur ses effets. Mais, se pencher objectivement sur cette chose sans visage et sans corps mais qui est avec nous, autour de nous et à l'intérieur de nous, relève certainement du défi. Prenant de la peine, des penseurs de divers domaines du savoir se sont engagés à ne pas garder le silence sur le silence. De leurs travaux, il ressort deux approches fondamentales de la problématique du silence : l'une à prédication négative et l'autre à prédication positive, avec pour aune de l'essence du phénomène, la parole. Négativement, le silence est une absence de parole, un manque ou un vide de la composante sonore, mieux, *« le seul que l'utopie de la communication connaisse [et qui] est celui de la panne, de la défaillance de la machine, de l'arrêt de transmission »* (David Le Breton, 1997 :11). Positivement, le silence est un langage plein ou absolu qui possibilise tous les autres langages, il est une présence charnelle, une chape chamarrée de sons sourds, réclamée de plus en plus impérativement par des intériorités individuelles en proie aux sociétés modernes extrêmement charivariques, abonnées aux technologies outrancières de l'information et de la communication. Ce statut fondamental du silence découle de ce que *« toute parole doit naître des profondeurs du silence et y retourner »* (Ibid., p.11). Parole et silence sont donc les deux termes d'une dialectique ontologique dont la conversion des contraires se joue dans l'être humain.

La parole et le silence ne signifient rien en dehors de la réalité humaine. Sans présence humaine, pas de paroles ni d'organes de sens pour percevoir et sentir les manifestations du silence. Et, parce que la présence de l'homme au monde ne prend véritablement effet qu'à partir de son rapport à ses semblables, parce que l'individu n'a de sens que parce qu'il est impliqué dans le lien social qui commande à son être, alors la parole et le silence n'ont de substance que dans les relations humaines dont le dialogisme est l'un des cas les plus illustratifs et certainement productifs. Ainsi, parce que la parole et le silence sont les deux faces d'une même pièce, l'existence humaine, alors, si l'une d'entre elles fait l'homme, comme l'affirme si bien Philippe Breton[1], certainement l'autre le fait également.

Cela dit et pour s'autoriser la péremption, c'est dans les contextes d'interaction, de coopération ou de communication dialogique au cours desquels des énonciateurs partagent une parole (mieux, des paroles) que les liens sociaux revêtent plus d'intérêt. Il en est de même du silence (mieux, des silences), matrice intérieure de laquelle naît tout énoncé dont la poétique et l'analyse discursive révèlent divers enjeux de nature pragma-énonciatifs et psycho-affectifs au cours du déploiement des interactions dialogiques.

Dans la présente contribution, nous analysons ces enjeux du silence avec pour hypothèse de départ que ce phénomène, au même titre que la parole, est fondamental dans la structuration et la sémantisation des liens sociaux. En empruntant éclectiquement des outils de réflexion aux sciences du langage telles que la pragmatique, l'analyse du discours, la sémiotique, à la philosophie et à l'anthropologie du langage, à la psychologie et à la psychanalyse, nous tenterons d'appréhender dans des contextes d'énonciations particuliers la valeur créatrice, structurante et récursive du silence.

1. Le silence, cette nébuleuse

Le silence est une nébuleuse. Commençons par là. Il est cette chose insaisissable de par son extrême plurivocité. Le concept de silence est appréhendable simultanément à travers des prédications négatives et positives qui dénotent la complexité de la réalité désignée par ledit concept. Le silence est et n'est pas tout ce que l'on peut imaginer ou conceptualiser à son compte. Ainsi, le silence signifie et ne signifie pas l'absence de parole, de bruit, de son, de calme, de paix, de tranquillité, de quiétude, de mutisme, de vide, de néant, etc. L'essence du silence est tenue nécessairement par chacune de ces réalités et leurs contraires. En cela, le silence apparaît comme une dialectique dont la conversion des contraires opère dans la présence humaine. Le silence est en apparence absence de parole mais fondamentalement émission de parole, absence de bruit mais bruit insoupçonné, paix, calme tranquillité, quiétude mais aussi angoisse et inquiétude, mutisme mais verbération, vide et néant mais plénitude et absolu. Ce qui nous pousse à reconnaître que *«si les silences sont multiformes et polysémiques, silence et parole restent organiquement tissés l'un à l'autre, inséparables comme les deux faces d'une même pièce de monnaie* » (Barbet et Honoré, 2015 : 10). De fait, le silence est indubitablement un complexe phénoménologique *« porteur d'une vertu critique »* (Dessons, 2005 : 50).

Comme on peut le constater, le silence est tout et rien à la fois. Dans les différentes approches du phénomène, se mêlent des considérations sur le caractère naturel du silence et celles sur sa nature humaine en tant que pratique, stratégie, technique ou tactique commandée pour les besoins de la communication. Les premières considérations identifient le silence aux manifestations naturelles comme le calme plat d'un lieu, la tranquillité et la paix ambiantes d'un espace, l'obscurité et la nuit, le vide et l'absence de vie inhérent à un paysage, la mort, etc. Les secondes considérations sur le silence prennent l'homme et le lien social comme la mesure du phénomène et à ce titre, le silence

[1] On peut lire, dans *Éloge de la parole*, Paris, La Découverte, 2003 et 2007, p.114, que *« La parole fait l'homme ».*

traduit la volonté de l'homme de ne pas parler, de se taire, d'ignorer la voix des autres, de tuer tous les bruits que lui-même génère, de se museler ou de museler ses semblables, de se blottir dans son intériorité où la pensée bavarde sans qu'on ne l'entende. Le silence est donc un produit de la nature qu'il est l'autre face de l'existence visible et sonore, matérielle et vivante, mais également le fait de l'homme, en tant qu'il est l'expression chez lui de *« la panne, de la défaillance de la machine, de l'arrêt de transmission »* (Le Breton, 1997 : 11). De telles déterminations du silence chez les théoriciens ne font que confirmer la précellence du phénomène sur tous les autres qui lui font concurrence. Considérons, à ce propos, celle qui s'invite systématiquement à toute réflexion sur le silence et qui nous intéresse à plus d'un titre dans cette contribution : la parole.

L'absence ou le manque de parole et tous ses corollaires possibles comme le mutisme, l'aphonie, l'insonorisation, le musellement, le bâillonnement, la censure, l'étouffement, etc., représentent les aunes de l'évaluation négative du silence. Celui-ci est décrit comme un vide ou un blanc généré délibérément ou indélibérement par le locuteur et qui a la faculté de rompre l'organisation de la chaîne sonore. Mais pour que le silence vienne à la vie en vue de nier et faire exister à la fois le monde résonant, le monde qui se fait entendre, il lui faut, en tant qu'instrument de liaison sociale, tuer la face acoustique du signe linguistique, du mot, de la phrase voire du discours qu'il constitue lui-même pour ne laisser subsister que le concept.

Ce qui explique systématiquement qu'en dépit d'être un vide, un manque ou une absence, bref, d'être immatériel, le silence se prête à l'analyse et à la critique intelligibles. Celles-ci interrogent son sens, mieux ses multiples connotations tant micros contextuelles que macros contextuelles[2] au point de lui découvrir les traits d'un langage, mais un langage dont la particularité est d'être retenu et confiné dans les geôles de l'intériorité régie par la pensée. Le silence est un vide acoustique mais un plein conceptuel et c'est pourquoi la critique phénoménologique du phénomène en donne l'image d'une absoluité que décrit bien ce propos : *« Le langage s'organise à partir du vide autour d'un silence qui est le commencement et la fin de tout discours »* (Van Den Heuvel, 1984 : 68). Qui ne sent pas dans l'évocation de ces deux extrêmes du *« commencement »* et de la *« fin »*, la tentation du rythme à propos duquel les avis sont unanimes pour dire qu'il est la catégorie la plus consubstantielle à l'existence naturelle et humaine. Le silence est au début et à la fin de toute existence matérielle et de tout phénomène. Il y a un lien indissoluble entre le silence et le rythme. Laquelle des réalités est la manifestation de l'autre ? Sans aucun doute, le silence est la manifestation du rythme car si tout silence est rythme, tout rythme n'a pas forcément le corps du silence. C'est son intimité avec le rythme, en tant qu'il est l'une de ses formes concrètes, qui permet au silence de contenir toute chose et même de la déborder.

Voilà ainsi présenté sommairement le silence, cette chose pleine mais sans relief et donc ouverte à tous les possibles interprétatifs, que nous avons décidé d'interroger préférentiellement dans les actes dialogiques pour en ressortir les enjeux pragma-énonciatifs et psychoaffectifs. Pour réussir ce projet, qu'il nous plaise de privilégier le statut anthropologique du silence en tant qu'il est un langage, en tant que sa structure rythme ou ponctue la parole ou en tant qu'il est la face insoupçonnée du langage qui le fait exister comme tel.

---

[2] Dans notre entendement, les connotations microcontextuelles sont tous ces sens du silence analysables à partir du contexte discursif immédiat dans lequel prévaut le silence en tant que rupture structurante. Les connotations *macrocontextuelles,* elles, désignent toutes les connaissances anthropologiques qui déterminent le fonctionnement de certains silences au cours des interactions dialogiques.

2. Comme la parole, le silence fait l'homme et le lien social

La communication entre les hommes est une nécessité. Sans les autres, l'homme n'est rien et c'est pourquoi on dit de lui qu'il est un animal social. Toute valeur dont il peut se prévaloir ne peut s'acquérir en dehors du lien social dont la parole reste le moyen privilégié pour sa concrétisation. Pour sentir le monde et s'assurer qu'ils existent, pour constituer une présence qui emprunte quelque chose et qui profitent aux autres, les hommes s'en remettent au langage. Ils se parlent pour faire exister l'individu et la collectivité. Bien mieux, toute parole ou tout discours *« met en place et en scène des groupes ou des catégories sociales qui sont dans un rapport aux pouvoir-dire et aux savoir-dire, qui définissent selon une logique à découvrir des pouvoir-faire et des savoir-faire »* (Jean Jamin, 1977 : 10). La langue qui entraîne la parole est donc un bien inestimable et c'est à juste titre que les hommes lui vouent un culte à travers une littérature très abondante.

Le monde moderne est de loin celui qui a poussé l'usage de la parole dans les sphères les plus extrêmes tellement son désir de commerce de ce produit de haute consommation, à travers la communication, est obsédant et obsessionnel. Le monde moderne est extrêmement avide de parole et c'est la raison pour laquelle il dévoue son génie à la fabrication de systèmes, de logiciels, d'appareils, de machines, etc. pour contenir, raffiner, pérenniser, amplifier, réparer mais également et malheureusement pour brouiller, falsifier, déformer, pervertir et même éteindre, quand il ne le faut pas, cette manne sociale. Comme le disent si bien Jean-Christophe Seznec et Laurent Carouana, *« Notre société de consommation, de communication et des réseaux sociaux est remplie de paroles qui nous mettent parfois aux limites de l'overdose »* (2017 : 1). Dans son ouvrage au titre évocateur, *Éloge de la parole,* Philippe Breton déclare que *« la modernité est bien le règne de la parole et de la communication »* (2007 :8). Il est encore plus clair, à propos du culte de la parole par le monde moderne, dans le propos suivant : *« la parole aujourd'hui est un fait social majeur. C'est par elle que nous agissons, que nous prenons des décisions, que nous négocions, que nous tentons de faire reculer la violence, que nous organisons et transformons le monde qui nous entoure »* (Ibid., p.185).

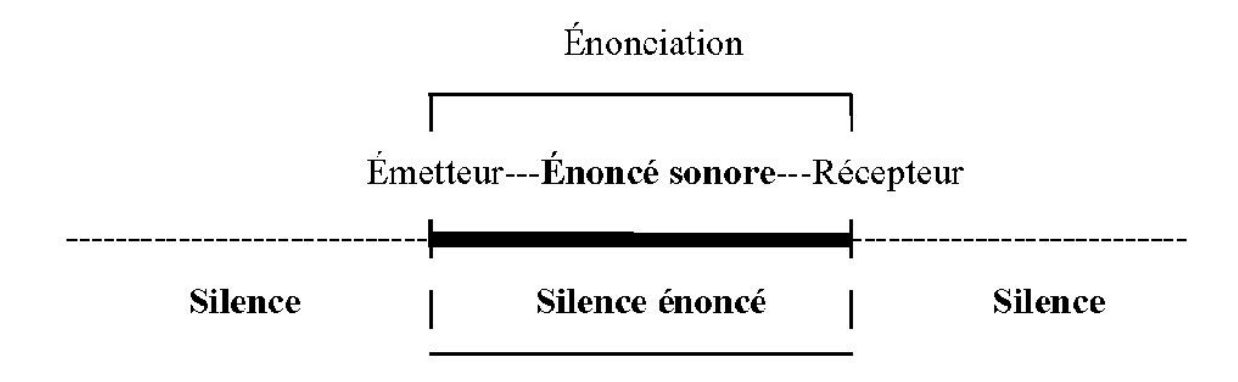
Le règne sans partage de la parole et de toute la mégastructure érigée pour l'accomplir a été marqué par le retour en force d'une praxis sociale, d'un art ou d'une technique qui fit les beaux temps de la parole, depuis la Grèce antique jusqu'à quelques siècles après la renaissance occidentale : la rhétorique ou l'art de la persuasion par le discours, selon la lignée aristotélicienne. Les maîtres latins et leurs épigones se sont eux penchés prioritairement sur la qualité oratoire, la figuralité et les aménités du discours. La rhétorique se vit et s'exerce partout de nos jours parce que la course à la parole pour exister, dominer et dompter les liens sociaux est devenue l'un des défis majeurs de notre temps. De là que Philippe Breton s'autorise à dire péremptoirement que *« la parole fait l'homme »* (Ibid., p.114). Sur la surface de la terre, la parole est célébrée, étudiée, interrogée, amplifiée, partagée, protégée, libérée. Pour elle, qui s'est faite chair et a habité parmi les hommes, selon le logos johannique[3], le monde a gravi de nouveaux échelons et la prolifération de la mécanique à son profit est édifiante. La parole a conquis définitivement le monde dont la phénoménologie s'éclaire désormais à la lumière du règne de l'objet utilitaire dont la profusion toujours renouvelée le frappe facilement de banalité. Ce monde dont il est question est celui de la communication par tous les moyens, utilisés à fond et qui *« servent à transporter la parole humaine ou, autrement dit, (…) servent à prendre la parole »* (Ibid., p.15). Ces moyens de transport de la parole sont les téléphones, les réseaux sociaux, des livres, des journaux, de la télévision, internet, mais également, comme le mentionne Breton, la conversation orale, l'écriture, l'image, le geste.

[3] L'évangile selon St Jean est l'une des sources premières qui consacre l'absoluité de la parole : *« au commencement était la Parole, et la Parole était avec Dieu, et la Parole était Dieu »* (I.1.).

Il n'y a aucun doute que la parole fait l'homme et provoque son irréductible besoin de rester connecté aux autres. On a, à travers les temps et les siècles, exalté la parole sans faire allusion au silence qui ne bénéficiait réellement pas de la même attention. Quand on évoquait le silence, c'était juste pour le présenter comme l'envers de la parole, avec pour conviction que le premier justifiait la précellence de la seconde. Ainsi, ces propos prédiquaient la négativité du silence et dans ce cas il n'y avait rien à penser sur le phénomène ou qu'il n'y avait rien à tirer de la structure d'une chose qui n'en était pas corporellement une. Mais par la suite, quand on découvrit l'autre face du silence, sa matérialité insoupçonnée, quand on se rendit compte que le silence était non seulement un langage, mais un langage très particulier, peut-être le langage le plus pur qui soit, le langage originel, on le soumit alors volontiers à la critique et à l'analyse technique et scientifique au même titre que la parole qui dès lors ne sera plus présentée seulement comme son extériorité ou son contraire mais plutôt comme sa substance et son intimité. C'est dans ce deuxième élan de la réflexion sur le silence que nous nous situons quand nous dévouons cette contribution à l'analyse de ses enjeux pragma-énonciatifs et psychoaffectifs dans les actes dialogiques. Notre regard pour cela est positiviste.

Le silence est une parole et la parole naît et se nourrit du silence. L'un et l'autre font l'homme et le lien social. Là où l'un des phénomènes opère, l'autre n'est pas en reste. L'intimité fondamentale entre ces deux réalités de la parole et du silence qui font l'homme et le lien social est très explicite dans les propos suivants : c'est simultanément que parole et silence sont présents dans le langage et se font valoir l'un par l'autre. La parole qui ne repose pas sur le silence est une parole creuse et dont les boursouflures cachent mal le vide. Elle est bruit de paroles, flot dévastateur, logorrhée stérile. La parole doit être habitée de silence, pétrie de silence. Le silence *« informe »* la parole, c'est-à-dire lui donne forme, la fait être comme parole humaine. L'animal ne connaît ni la parole ni le silence, mais seulement le cri de l'instinct et la nuit de l'esprit. La parole humaine se détache sur fond de silence et se découpe sur lui ; le silence est partie intégrante et essentielle de la parole (Pierre Masset, 1966 : 1).

Mais, cela dit, pris pour son propre compte, que vaut le silence, donnée intangible ou immatérielle dans les actes dialogiques en tant qu'ils sont la manifestation concrète du lien social ? Il y a une poétique du silence comme il y a une poétique de la parole. Ainsi, dans un contexte d'interaction, le silence peut opérer sous plusieurs formes pour se voir attribuer plusieurs connotations. Le silence est un discours dans lequel fonctionnent plusieurs unités linguistiques dont les signifiants sont inaudibles et logés dans la pensée au même titre que les signifiés qui renvoient aux concepts chez Saussure. L'énoncé *« silence »* ou silence énoncé est le produit d'un contexte d'énonciation qui possède aussi son appareil formel de production. Mais, mieux que l'énoncé oral ou écrit, matériel, visible, audible qui vient à la vie lorsque des interlocuteurs décident de créer un lien social, le silence énoncé possède la particularité de précéder la présence des interlocuteurs et leur désir d'interaction, en tant que silence originel, de générer et structurer les chaînes sonores qu'ils produisent au cours du contact social et d'être, à bien des égards, leur finalité. En clair, avant, pendant et après le lien social, se trouve le silence. On peut schématiser sommairement ainsi ce don d'ubiquité du silence.



Ce schéma est peut-être grossier, mais il a le mérite de nous présenter des concepts clés de pragmatique énonciative ou d'analyse conversationnelle. L'énonciation qui lie une instance rhétorique à une autre est la manifestation concrète du lien social. Ce qui est nouveau dans l'appareil formel de l'énonciation tel que nous le schématisons ici, c'est la notification au lecteur de la structure du silence qui y apparaît trois fois : avant que les deux pôles communicants ne se lient de dialogue, pendant qu'ils partagent l'énoncé sonore ou la parole (ou seulement le silence, dans le cas de deux amoureux engourdis, par exemple) et au terme de la coopération où les instances oratoires et leur entretien retournent au silence pour s'évanouir à nouveau dans le néant. Les deux silences des extrémités sont essentiellement naturels et symbolisent l'absence de corps abonnés au langage, au dialogue et donc au partage de paroles. Il s'agit du même silence *« à l'état vierge et pur de la pré-parole »* (Dessons, 2005 :52). Le premier des deux silences ou *« silence initial »* est celui où rien ne se passe, où les divers corps se meuvent sans résonance, jusqu'à ce que, parmi eux, des volontés décident de communiquer. La rupture de ce silence initial est la condition pour que des corps se lient de parole et il fait écho au silence de l'autre extrémité, le *« silence de la résolution »*, c'est-à-dire celui d'après la conversation qui présente les mêmes caractères. Le silence mentionné au milieu du schéma, le silence énoncé ou *« silence de la parole »*, le silence qui soutient la parole, la structure, la ponctue ou la rythme est celui qui nous intéresse parce qu'à l'analyse, il est le moins abstrait ou métaphysique mais poétiquement le plus appréhendable.

Dans le dialogue ou la conversation, en effet, le silence est un énoncé. Il circule nécessairement entre un énonciateur et un énonciataire en tant qu'objet de leur communication. Qu'il soit inséré volontairement ou qu'il s'incruste accidentellement dans le corps du discours prononcé pour le structurer, le rythmer ou qu'il fonctionne en pleine autonomie entre des pôles dialogiques, le silence reste un motif de liaison sociale. Comme la parole, il dispose de plusieurs moyens qui le transportent ou colportent en situation communicative directe ou en différé tels que la voix vive, le microphone, le téléphone, l'internet, etc. On peut se taire ou ne plus parler via ces moyens communicationnels. Si dans un dialogue en tandem présentiel, l'émetteur se tait sans que son interlocuteur le suive ou que les deux se taisent à la même occasion, le lien social ne se rompt pas automatiquement, la communication se poursuit, la parole sonore est certes suspendue mais elle continue d'agir dans sa forme inaudible. Les sentiments des instances énonciatives évoqués dans la chaîne sonore se taisent avec la suspension du langage explicite. Même à la fin de l'échange, le dialogue peut se poursuivre dans le silence que chacun des énonciateurs emporte avec lui après que les corps physiques communicants se sont séparés.

Par ailleurs, le silence de la parole qui agit dans le corps de l'énonciation, le tisse et amortit sa syntagmatique n'est en vérité pas différent du silence initial et du silence de résolution. Le silence énoncé est toujours une réminiscence du silence naturel, du silence pur, du silence non profané (silence initial et de résolution) par les corps charnels, la parole et les sons. Mais à la différence de ce silence originel, le silence énoncé, artificiel, volontairement provoqué ou surgissant accidentellement dans un acte pragmatique est un objet concret partagé par des sujets de la communication et sa poétique est traçable à partir de marqueurs. Considérons le lien social entre un professeur de français et son élève pendant un cours-classe. Il est oral, transporté au moyen de la voix vive. Le professeur demande à son élève de lui épeler le substantif *« silence »* mais avant, il concède à l'apprenant quelques secondes de réflexion pour l'aider à proposer à la classe une réponse satisfaisante, elle-même tenue par un timing contraignant, le temps mis entre la prolation de chaque phonème constitutif du mot *« silence »* étant rigoureusement arbitré. L'élève s'exécute et à la fin, l'enseignant évalue sa réponse selon les critères de justesse de l'épellation arrêtés mais aussi et surtout selon la gestion du timing, au cas où l'interruption de l'exercice pour non-respect du timing ne serait pas inscrite aux conditions de l'interaction dialogique.

Dans l'analyse de cette première illustration de liaison sociale où l'oral est le moyen de transport de la parole et de son silence, il convient avant tout d'identifier le texte du second phénomène par repérage de ses signifiants. Le silence est partout, aussi supersonique soit-il, dans l'organisation phrastique, c'est-à-dire dans l'ordre suprasyntagmatique : dans la proposition-question du professeur et la proposition-faveur qu'il énonce à l'endroit de son interlocuteur ; dans la réponse de l'élève et dans l'ordre intrasyntagmatique : à l'intérieur des propositions de chacun des participants au dialogue, précisément entre les mots qu'ils combinent pour former ces propositions. Le silence est présent aussi entre la prise de parole du professeur et la réplique de son élève sous forme de transition. Dans l'énonciation du premier, le silence est même décrété matériellement à travers la faveur des petites secondes concédées à l'interlocuteur. Dans l'énonciation de l'élève, le silence se manifeste dans le respect du timing imposé par l'exercice dialogique. Une fois l'identification des lieux de manifestation du silence achevée, il s'ensuit l'analyse de ces silences énoncés ou silences de la parole et il ressort qu'ils sont tous synonymes ici de temps morts mais de temps morts moteurs ou générateurs de l'action et du mouvement interactif : temps mort entre les propositions de l'interlocuteur, temps mort entre les mots de ces propositions, temps mort entre les tours de parole des interlocuteurs, temps morts comme règle de l'interaction dialogique. Les choses ainsi présentées révèlent la fonction structurante du silence qui contribue à la formalisation et à la sémantisation des paroles proférées.

Dans le contexte d'une communication en différé par exemple, qui utilise l'écriture comme moyen de transport du silence de la parole, le marquage poétique contient divers éléments : les blancs entre les unités, les aposiopèses, les interrogations oratoires, la parataxe, le langage formulaire ou brachylogique, la ponctuation, les interjections, les phrases non verbales dites nominales, les phrases à rhème réduit, etc. Dans la parole écrite, tout est presque prétexte de production du silence. Ce n'est pas le silence qui se trouve dans la parole mais le contraire. C'est la parole qui prend corps dans le silence. Le silence ne meurt jamais alors que la parole sonore naît de la communication dialogique, s'étend avec elle et meurt nécessairement du silence lié à l'évanouissement de la présence humaine. Le silence est continuité inarrêtable et infinie pendant que la parole et le dialogue sont de l'ordre du périssable. Apprécions, dans une approche poétique néopositiviste, la structure du silence dans ce bref extrait du roman d'Henri Vernes, *Bob Morane, le maître du silence*[4] : *« Pour l'instant, tous les espoirs de Morane se résumaient en ces seuls mots : atteindre l'îlot coûte que coûte. - Il faut que j'y arrive ! Il faut que j'y arrive ! fit-il d'une voix rauque. Sinon, bonsoir la compagnie ! … »*.

La réception de ce texte est décalée dans le temps. Le dialogue entre le narrateur et le lecteur potentiel de ce texte est en différé. L'écriture est le véhicule du lien social. La réminiscence du silence est forte dans cette petite parole écrite pour être reçue. Ici, contrairement à l'exemple précédent, le silence est plus visuel que sonore. Il est dans le blanc qui sépare et relie les trois phrases qui composent le texte, dans le blanc qui cimente la syntagmatique intraphrastique, dans la ponctuation (les virgules, les points, les deux points, le point d'exclamation, le tiret), dans la structure formulaire des propositions et l'aposiopèse. Tous ces marqueurs obligent la chape sonore à se renforcer avec des morceaux de silence pour exister comme une parole structurée et douée de sens. Le silence revêt ici plusieurs formes. Il se manifeste aussi bien comme un enchaînement ou une transition, un saut, une pause entre les différentes composantes que comme une suspension du son ou en tant que rythme de la parole sonore. Le silence est donc ici un principe constitutif de la séquence verbale énoncée et à ce titre il est ce chronotrope[5] absolu qui fait venir à la vie le lien social, ses acteurs et leurs besoins existentiels.

---

[4] Publié aux Éditions Renaissance Du Livre, 2001 au chapitre I.

[5] Le temps-espace comme le décrit Henri Mitterand : *« dans son emploi le plus général, chronotope désigne tout univers humain déterminé consubstantiellement par une époque et un lieu, et aussi toute vision, toute représentation homogène d'un tel univers, tout tableau du monde intégrant la compréhension d'une époque et celle d'un cosmos »* (Mitterand, 1990 : 93).

3. La réticularité psychoaffective du silence

L'abondante prédication à propos du silence révèle l'extrême démocraticité de la caractérisation du phénomène qui touche aux signifiés que les différents signifiants du silence énoncé s'assujettissent. Ce sont les signifiés relatifs à la valeur idéologique du silence et ceux qui désignent dans la réalité physique l'affectivité ou la sensibilité. À propos de la valeur communicationnelle du silence que nous venons de voir, sur le plan pragma-énonciatif, le silence n'est pas simplement une non-parole parce que dénudé de sons mais plutôt la forme d'énonciation la plus pure, le langage originel qui ne connaît pas les péchés de la parole, entre autres, *« le danger, la menace, la violence et le viol des paroles »* (Jean Jamin, 1977 :10). Selon ces premiers sens du silence, d'obédience phénoménologique[6], il serait et signifierait plus que la parole dont il est d'ailleurs l'essence première, ce qui explique, comme le dit si bien Le breton, que *« la possibilité du langage caractérise la condition humaine et fonde le lien social, [et que] le silence, lui, préexiste et perdure dans l'écheveau des conversations qui inéluctablement rencontrent à leur origine et à leur terme la nécessité de se taire »* (1997, p.19).

Quand on interroge les concepts affectifs du silence énoncé, il ressort que ce phénomène est une véritable boîte de Pandore des émotions. Ici la *« lâcheté »* du silence est plus perceptible en ce sens que, provoqué ou surgi accidentellement dans le corps d'une interaction dialogique, le silence est susceptible de signifier toutes sortes de sentiments même les plus contradictoires. Il n'y a de silence énoncé que dans le lien social. C'est dire que le contexte d'énonciation ou la situation communicative[7] est déterminante dans la description des affects contenus dans une chape de silence. Sans référence à son énonciation, le silence n'a pas de corps matériel ou de texte et ne signifie rien de tangible, à moins d'être ce silence de l'état pur de la pré-parole. Le silence de la parole ou de l'acte dialogique ne produit pas de sentiments, il est lui-même ces sentiments. Il est un vaste réseau d'affects qui actualise ses éléments selon les besoins et les contraintes du lien social en jeu. Nous proposons de réfléchir sur deux types d'interaction dialogique : vertical (ou rhétorique) et horizontal (ou conversationnel ou néobrachylogique[8]). Étant entendu que *« à chaque situation de parole correspond (...) un rôle*

[6] Une approche phénoménologique du silence, de sa positivité, on peut citer en exemple Merleau-Ponty qui affirme que *« le silence, parce qu'il est originel, apparaît donc comme le pôle positif d'un binôme où les paroles deviennent des obstacles à la connaissance de l'homme par lui-même »* (Dessons, 2005 : 52).

[7] Selon Teodora Cristea, la situation communicative dépend des deux composantes qui sont *« l'environnement physique dans lequel se déroule l'échange verbal, les circonstances spatio-temporelles et ce fragment de référent perceptible aux interlocuteurs ou la mini-situation communicative; [et] l'ensemble des conditions matérielles, économiques, socio-politiques (niveau d'instruction, champ d'expérience) qui déterminent la production/réception du message ou la maxi-situation communicative »* (2003, p.140).

[8] La Nouvelle Brachylogie est une science humaine en plein essor qui a pour principe fondateur le phénomène de la conversation telle que la voulait Socrate, dans les limites de la parole brève mais juste, équitable, efficace, déployée dans les rapports horizontaux de la fraternité et de l'amitié. Le projet de la Nouvelle brachylogie est porté par Mansour M'henni qui l'oriente dans deux directions : la brachylogie générale qui chercherait *« à retrouver la brièveté au plus fin de ses agissements, partout où cela s'opère, et de l'étudier à la convergence de ces agissements variés pour y déceler une vraie profondeur informant l'essentiel de notre être au monde et à nous-mêmes »* (M'henni, 2015: 93), d'où l'éclectisme épistémologique de la Nouvelle Brachylogie ; la poétique brachylogique ou brachypoétique est le deuxième pendant de la science de la conversation et M'henni la définit comme étant *« une poétique à la fois de la brièveté, en tant que manière de dire, donc en tant que qualité, et des formes dimensionnellement brèves donc en tant que quantification de la parole »* (M'henni, 2015:

particulier, qui détermine un style de parole donné, caractérisé par un contenu verbal, une prononciation et une prosodie spécifiques » (Danielle Duez, 2003 :3), il est évident que la structure et le sens du silence qui est primordial à toute présence au monde sera différent d'un lien social à un autre.

Commençons par cet exemple d'interaction dialogique verticale tirée du roman *Germinal* d'Émile Zola : *« Tous partaient, quittaient le salon dans un piétinement de troupeau, le dos arrondi, sans répondre un mot à cet espoir de soumission. Le directeur, qui les accompagnait, fut obligé de résumer l'entretien : la Compagnie d'un côté avec son nouveau tarif, les ouvriers de l'autre avec leur demande d'une augmentation de cinq centimes par berline. Pour ne leur laisser aucune illusion, il crut devoir les prévenir que leurs conditions seraient certainement repoussées par la Régie. - Réfléchissez avant de faire des bêtises, répéta-t-il, inquiet de leur silence. Dans le vestibule, Pierron salua très bas, pendant que Levaque affectait de remettre sa casquette. Maheu cherchait un mot pour partir, lorsque Étienne, de nouveau, le toucha du coude. Et tous s'en allèrent, au milieu de ce silence menaçant. La porte seule retomba, à grand bruit»* (*Germinal*, p.205).

Pour la petite histoire, les mineurs de la fosse de Montsou sont sur le point d'exécuter un mot d'ordre de grève provenant de l'Internationale socialiste, syndicat qui lutte pour l'amélioration de la condition d'existence de ses membres. La confrontation entre les représentants des mineurs et le directeur de la fosse de Montsou, M. Hennebeau n'est pas une partie de plaisir. Chacune des parties prenantes à ce lien social tendu possède ses arguments pour espérer convaincre l'autre. Mais faute d'accord ou d'entente par la voix vive, le silence s'impose comme le moyen idéal pour les parties adverses de communiquer ce que la parole n'a pas réussi à traduire, à savoir entre autres, les pensées et les sentiments. De façon synthétique, le réseau affectif qui prévaut dans ce contexte rhétorique met en avant deux types majeurs de sentiments qui animent les partenaires du pacte scripturaire. Le silence révèle chez les mineurs une émotion plurielle liée à leur condition d'interlocuteurs fragiles. Les sentiments qui les animent sont : l'impuissance, l'incompréhension, la désillusion, etc. à travers la métaphore dépréciative à valeur zoomorphisante *« tous partaient, quittaient le salon dans un piétinement de troupeau, le dos arrondi, sans répondre un mot à cet espoir de soumission »* ; la colère et la révolte sourdes à travers la réplique *« - Réfléchissez avant de faire des bêtises, répéta-t-il, inquiet de leur silence »* ; le sentiment d'incompréhension et d'échec dans la gradation ascendante *« Et tous s'en allèrent, au milieu de ce silence menaçant »*. Le silence parlé par l'interlocuteur des mineurs est aussi réticulaire parce qu'exprimant chez lui un complexe de supériorité, un sentiment de colère et surtout de crainte. Mais ce silence du Directeur est la réplique qu'il donne au silence énoncé par les mineurs et dont la fonction perlocutoire est indéniable au vu des sentiments qu'il éprouve. Le silence des mineurs émet plusieurs messages à l'endroit du directeur qui décrypte leurs signifiés aussi bien idéologiques qu'affectifs pour, en retour, leur répondre avec le même moyen communicationnel. Le silence apparait dans le fonctionnement de ce lien social comme étant un idéal de communication dialogique, un acte rhétorique pur dans lequel les affects sont des arguments irréfutables voire absolus.

Dans le cadre de la conversation qui se caractérise par l'horizontalité des rapports entretenus par les énonciateurs dans un acte dialogique, les sentiments générés par le silence fonctionnent aussi par réseau. À l'instar du silence rhétorique, le silence conversationnel est une ouverture sur de nombreux possibles affectifs. Heureusement que chaque contexte d'énonciation livre lui-même les moyens pour décoder le silence qui le sous-tend et réduit de ce fait le risque des fausses interprétations. Sans cela, le silence en tant qu'il est la parole qui ne résonne pas, qui est inaudible et qui ne se dévoile pas de peur de trahir sa fonction illocutoire mériterait n'importe quelle affectation de signifiés à ses

9). Du point de vue de cette poétique particulière de la brièveté, le silence est une matière privilégiée de la Nouvelle brachylogie.

signifiants. Dans le roman *L'étranger* d'Albert Camus, un exemple de conversation dialogique ponctuée par le silence offre une illustration intéressante d'émotions inexprimées mais communiquées voire partagées étant entendu que le silence produit par un locuteur affecte nécessairement, d'une manière ou d'une autre, son interlocuteur. Le passage qui nous intéresse ici rapporte une conversation entre Meursault et Sintès, l'un de ses voisins de paliers qui tente diablement de se lier d'amitié avec lui :

Alors il m'a déclaré que, justement, il voulait me demander un conseil au sujet de cette affaire, que moi, j'étais un homme, je connaissais la vie, que je pouvais l'aider et qu'ensuite il serait mon copain. Je n'ai rien dit et il m'a demandé encore si je voulais être son copain. J'ai dit que ça m'était égal : il a eu l'air content. Il a sorti du boudin, l'a fait cuire à la poêle, et il a installé des verres, des assiettes, des couverts et deux bouteilles de vin. Tout cela en silence. Puis nous nous sommes installés. En mangeant, il a commencé à me raconter son histoire. Il hésitait d'abord un peu. *« J'ai connu une dame… c'était pour autant dire ma maîtresse »*. L'homme avec qui il s'était battu était le frère de cette femme. Il m'a dit qu'il l'avait entretenue. Je n'ai rien répondu et pourtant il a ajouté tout de suite qu'il savait ce qu'on disait dans le quartier, mais qu'il avait sa conscience pour lui et qu'il était magasinier (*L'étranger,* p.47-48).

Dans cette interaction dialogique rapportée par le personnage, il ressort clairement le tandem énonciatif *« parole et silence »*. Nous sommes en présence ici de deux énonciateurs qui se distinguent par leur rapport à ce tandem qui justifie pourtant leur présence au monde en tant que partenaires du pacte énonciatif. Du point de vue de la parole énoncée, on notera que si le personnage-narrateur est avare en paroles, ce n'est pas le cas de son interlocuteur qui est une véritable boîte à paroles, c'est-à-dire un bavard. Meursault, c'est du personnage-narrateur dont il s'agit, est un être taciturne, plus abonné au silence qu'à la parole proférée. Le silence que ce dernier énonce correspond à ce que David Le Breton appelle le *« mutisme électif »* (1997, p.101) en ce sens que ce silence est délibérément activé par le locuteur, qu'il est intentionnel voire motivé parce que le signifiant de la non-parole signifie ipso facto ici le mutisme. Face à ce silence-mutisme du personnage narrateur se trouve un bavardage-silence de l'interlocuteur qui est la preuve de ce que *« la parole est (…) le meilleur moyen de ne rien dire »* (Ibid., p. 129). Sur le plan affectif, les enjeux sont importants.

Si on disait, en effet, que le mutisme de Meursault traduit son indifférence face à l'autre, on n'aurait surement pas tort, le personnage ayant répondu par exemple à la demande d'amitié de son interlocuteur par un non-sens, par une parole qui invite au silence : *« J'ai dit que ça m'était égal »*. Mais le silence du personnage exprime aussi son impéritie, incapable qu'il est de répondre aux attentes de son interlocuteur qui a foi en lui. À plusieurs reprises, Meursault n'est pas au rendez-vous du lien social voulu ardemment par Sintès. Pour preuves, ces propos : *« alors il m'a déclaré que, justement, il voulait me demander un conseil au sujet de cette affaire, que moi, j'étais un homme, je connaissais la vie, que je pouvais l'aider et qu'ensuite il serait mon copain. Je n'ai rien dit* » et *« Il hésitait d'abord un peu »*. « J'ai connu une dame…c'était pour autant dire ma maîtresse. *L'homme avec qui il s'était battu était le frère de cette femme. Il m'a dit qu'il l'avait entretenue. Je n'ai rien répondu* »[9]. En somme, le sentiment général qui se dégage autour de la personnalité de Meursault est celui de l'absurdité. Il est un personnage vide, sans épaisseur pour qui la parole est une pénitence. Mais son attitude semble ne pas contrarier son interlocuteur bavard qui, lui, a fini par succomber à la tentation du silence. Le silence a appelé le silence au point que vers la fin, les paroles forcées de Sintès résonnent sans parler, s'enchaînent sans rien communiquer ou ne consolident pas le lien social si ce n'est remplir passablement une fonction phatique. Sintès est malheureux et le silence représente son pire ennemi d'où les efforts déployés pour interagir avec un être malheureusement absent, évasif et

[9] C'est nous qui soulignons les expressions mises en italiques.

simplement silencieux. Mais le partenaire de Meursault a fait sien la philosophie selon laquelle *« Il n'est pas de parole sans réponse, même si elle ne rencontre que le silence, pourvu qu'elle est un auditeur… »*[10]. Il peut donc parler et peu lui importe de bénéficier d'une écoute, l'essentiel étant qu'il y ait un auditeur en face ou pourvu que se joue un semblant de *« comédie de disponibilité »* **[[11]]** (D. Le Breton : 59). C'est pourquoi, contrairement à Meursault dont le mutisme symbolise un refuge ou un repli de l'être dans son intériorité profonde en vue d'échapper aux affres de la parole falsificatrice de la vérité même la plus banale, le bavardage de Sintès est silencieux ou, dit autrement, son silence est bruyant, l'individu n'arrêtant presque jamais de parler ni de se taire. On peut dire alors que Sintès vit cette aporie du langage propre aux personnages de S. Beckett : *« l'échec de la parole de soi à soi, l'échec de la communication à deux »* (Marjorie Colin, 2017 : 144).

Conclusion

En définitive, il y a une apparence charnelle du silence qui peut tromper le sens critique et une essence qui nourrit le débat. On a vite fait de définir le silence comme une absence de parole, une non-parole, l'envers de la parole, le vide, le néant, la mort, etc. Au contraire de cette prédication négative fondée sur des considérations néopositivistes relatives aux manifestations physiques du silence, la prédication phénoménologique est élogieuse à propos du phénomène du silence. Il est et n'est pas tout ce que l'on peut s'imaginer, tant sur le plan idéologique, anthropologique que sur le plan affectif. Le silence est un énoncé dont l'énonciation obéit aux mêmes principes que celle de la parole qui est proférée pour être entendue.

Le silence n'est pas qu'un simple produit social. Il fait l'homme. Le silence ne fait pas le lien social. Il est le lien social absolu et la parole n'est qu'un morceau retranché de cette continuité infinie pour satisfaire les besoins de la présence humaine au monde. Parce que le silence énoncé par des partenaires sociaux est une nébuleuse psychoaffective, on retrouve dans le corps chamarré de ce phénomène un réseau de sentiments, de passions ou d'émotions qui lui donne un fond de subjectivité à nulle autre pareille. Sur tous les plans, le silence est le fondement de l'interaction dialogique, il est la structure absolue qui fait venir à la vie les autres structures, mieux le silence est l'ontologie première dont la récursivité motive la réflexion sur notre présence au monde.

[10] J. Lacan est cité par D. Le Breton (1997 :130).

[11] La *« comédie de disponibilité »*, selon Le Breton (1997 :59), *« implique une attention particulière à l'échange verbal, une considération envers ceux qui parlent et une exigence implicite de nourrir régulièrement la conversation »*.

Bibliographie

Denis Barbet et Jean-Paul Honoré, « Ce que se taire veut dire. Expressions et usages politiques du silence », *Mots. Les langages du politique* [En ligne], 103 | 2013, mis en ligne le 16 décembre 2015, consulté le 29 mars 2020. URL : journals.openedition.org/ ; DOI : 10.4000/mots.21448.
Philippe Breton, *Éloge de la parole*, Paris, Éditions La Découverte, 2007.
Marjorie Colin, « Le silence en maux dans l'œuvre théâtrale de Samuel Beckett », *Quêtes littéraires* nº 7, 2017, p.142-152.
Gérard Dessons, « Le silence du langage », *Gragoata*, Niterói, n°18, 1.sem 2005, p.52.
Danielle Duez, « Le pouvoir du silence et le silence du pouvoir : comment interpréter le discours politique ? », *MediaMorphoses*, Bry-sur-Marne, 2003, n°7, p.77-82.
Sandra Glatigny "Le « silence bruyant » de Corbière", *Quêtes littéraires* 7, 2017, p.64-65.
Jean Jamin, 2009, *Les lois du silence. Essai sur la fonction sociale du secret*, OAI halshs-00376244 halshs.archives-ouvertes.fr/ (facsim. num. : 1977, Paris, François Maspéro, 134 p.), consulté le 30 mars 2020.
La Sainte Bible, « L'évangile selon Jean I.1. », Traduction Louis Segond, Alliance biblique universelle, 2011, p.1060.
David Le Breton, *Du silence*, Paris, Éditions Métailié, 1997.
David Le Breton, Anthropologie du silence. *Théologiques, 7* (2), 11–28, 1999, doi.org/10.7202/005014ar.
Pierre Masset, « La parole et le silence », *Le langage. Actes du XIIIe Congrès des Sociétés de philosophie de langue française I, Section I B (L'expression, le dialogue, les limites de l'expression)*, 74-77, 1966.
Mansour M'henni, *Le retour de Socrate*, Tunis, Brachylogia, 2015.
Henri Mitterand, « Chonotopies romanesques : Germinal. » *Poétique*. Seuil, n° 81, 1990, p. 89-104.
Jean-Christophe Seznec et Laurent Carouana « Savoir se taire, savoir parler » InterÉditions, 2017, p.1-23.
Pierre Van Den Heuvel, *Parole, mot, silence : pour une poétique de l'énonciation*, Paris, Corti, 1984.

M@GM@ Revue internationale en Sciences Humaines et Sociales vol.18, n.1, 2020, ISSN 1721-9809

L'ambivalence du silence en politique : du mutisme à la démocratie

Thomas Seguin

thomas.seguin@univ-st-etienne.fr

Docteur en sociologie de l'université Paul Valéry de Montpellier, diplômé Institut d'études européennes de Bruxelles et Institut d'études politiques de Grenoble, à enseigné à l'Université francophone Galatasaray d'Istanbul et à l'Université de Bourgogne et de Montpellier, actuellement chargé de cours à l'Université de St Etienne, spécialiste du courant postmoderne, son travail de recherche a consisté à appliquer cette théorie au champ politique.



Le silence est très certainement un élément majeur de l'expérience spirituelle, en ce qu'il nous permet de résonner avec l'expérience du monde. Il constitue tout d'abord ce recueillement en soi qui constitue une recherche intime de l'écoute de son moi. Cette attention à soi nous reconnecte à notre corps et nous permet de réveiller la sensation d'incarnation de l'esprit dans le corps. Dans le même temps, il permet au corps de s'apaiser, car l'esprit ressent ce que le corps veut lui signifier. En ce sens que, comme l'écrivait Spinoza, esprit et corps sont intrinsèquement liés (Spinoza, 1994), le corps envoie des signes au cerveau et le cerveau envoie des signes aux corps (Damasio, 2003). L'esprit est peut-être ce qui lie le corps et le cerveau dans une sensation d'unité.

Mais déjà, l'attention à soi devient quelque chose de plus vaste, de plus social. Ce silence intérieur ainsi fait nous permet de discerner le bruit du monde, ou son rythme. Progressivement le bruit s'apaise et le battement originel du monde nous parvient. Là, à nouveau, le silence se fait, et nous entendons ce vacuum, ce vide natif, qui ne nous semble pas être en fait quelque chose comme un son, sans être véritablement du silence. Tournoiement cosmique.

Le silence fait en soi résonne avec le monde et il représente aussi la redécouverte du Tout, de la liaison des éléments entre eux, de notre liaison avec les éléments. Une attention spécifique à son infiniment petit est une porte pour atteindre l'écho de l'infiniment grand.

Je me souviens d'une citation célèbre de Paul Valéry qui peut être liée. *« La santé, c'est le silence des organes »* écrivait-il, quand aucun organe ne gargouille et ne rappelle son dysfonctionnement à nos oreilles. Connotation positive du silence. Mais le silence, c'est aussi la mort, le silence signifie la fin d'un rythme, celui de la vie, sorte de mort symbolique dans la civilisation où tout se tait. Désolation. Wittgenstein envisageait lui le silence sous l'angle de l'indicible, *« ce dont on en peut parler, il faut le taire », ou « sur ce dont on peut parler, il faut garder le silence »* (Wittgenstein, 1933, p.31). L'indicible est le lieu de la mystique car il est impossible de parler d'un absolu qui nous dépasse.

Cependant, ce qui semble vrai dans l'expérience spirituelle, semble plus ambivalent dans le champ politique. Pourrait-on appliquer ce silence à la pensée du politique, à l'activité même de la politique ? Quelles vertus pourraient recouvrir le silence ? Nos sociétés spectaculaires et nos démocraties d'opinion sont si bruyantes et *« broyantes »*. Les tweets, sondages et commentaires incessants ne laissent jamais la place à aucune forme de *« scrupule »*, comme l'évoquait Derrida (Derrida, 1993). Le scrupule, c'est une certaine forme de *« tolérance »*, ou disons une retenue, un respect devant la distance de l'altérité infinie, de l'absolu incommensurable, ou d'une forme d'indécidabilité. Mais l'on comprend donc, que le silence est bien une affaire de transcendance, alors que la politique est liée à l'immanence du monde qui foisonne, et ce monde, toutes ces voix y compris, ne sauraient attendre qu'on leur donne préséance, elles ne sauraient évoluer dans un espace vide de sons. Dans la chose sociale, dans les cultures démocratiques de tradition gréco-antique, le silence peut être vu comme quelque chose de négatif, car tout doit se dire, tout doit se savoir, tout doit être communiqué et transparent.

Mutisme sociohistorique et stratégies de *silenciation*

En effet, dans une société démocratique basée sur la transparence, le silence reste, avant tout, l'apanage d'un secret partagé, d'une coulisse obscure à partir de laquelle les groupes d'intérêts confisquent le sens même et la gestion de la chose publique.

Entre les affaires de l'Etat et le peuple, la société démocratique transparente n'accepte pas qu'un des intermédiaires des corps sociaux institués ne cachent à la souveraineté du peuple les décisions qui le concernent, déforment implicitement la représentation pluraliste de la volonté générale, altèrent la compréhension civique des enjeux politiques d'une manière biaisée.

La délibération n'est pas silence, car le silence rime avec secret. La représentation n'est pas silence, car au contraire les positions doivent être explicites et dites, au vu et au su de tous. Il y a le silence des secrets d'Etat, des agissements qui ne doivent pas se dire car ils sont inaudibles et protègent parfois ceux qui les ont pratiqués.

Le silence appliqué au champ politique renvoie à la mise au silence, ou la *« fameuse conspiration du silence »*, que dénonçait Auguste Comte en son temps[1]. La concentration symbolique de plus en plus croissante des instances médiatiques, éditoriales, intellectuelles en France aboutit à la *silenciation* de toutes les voix discordantes. Elles ne sont pas censurées au sens dictatorial, on organise tout simplement leur *silenciation* ou leurs morts sociales symboliques, de sorte que les idées qu'elles représentent n'aient pas accès à la sphère médiatique, éditoriale et intellectuelle. Que ses idées se taisent tout simplement, à défaut de prison, si la dictature vous tente. Essayez pour voir !

[1] Georges Audiffrent (1897). Sur son bannissement de l'école polytechnique, Audiffrent écrit qu'il s'agissait bien de le réduire par la faim, quand on eut compris que la conspiration du silence n'avait pu le mâter, le mot d'ordre fut ainsi donné.

C'est ainsi que l'espace public est muselé par les forces hégémoniques, et que se répand le sentiment que les majorités deviennent silencieuses au fur et à mesure qu'une petite élite organise la conspiration du silence. Oligarchie matérielle et symbolique, entre-soi bien compris. La différence se tait car elle ne trouve pas les moyens de son expression. Petit à petit, le bruit se répand alors, parsemé dans des sphères périphériques où il n'y a plus de temps de pause. Devant la non-responsivité du système, les réseaux bruissent, il n'y a plus de silence, plus de temps de latence. Ils ont été frustrés, maintenant ils sont lâchés dans un espace dialogique infinie, où l'écoute n'a plus forcément la même importance. Ils s'ensauvagent. Ce qui compte, c'est de dire, de s'exprimer coûte que coûte, de réagir, car on sait bien qu'on ne nous a pas donné les moyens de notre expression. Il faut dire ce qui paraît vrai, dénoncer la fausseté du miroir déformant, mais aussi se dire, s'exposer, raconter ce qu'est réellement le quotidien de la société. On parle par exemple du bruit des petits oiseaux sur twitter, les *twittos* comme s'ils bruissaient. La prolifération des réseaux sociaux et des micro-récits vient du fait que la sphère officielle ne leur donne pas voix, et pour eux, ils sont mis sous silence car les médias traditionnels ne les relaient pas. C'est le début de toutes les formes de dérivation et de sphères auto-explicatives locales, car fermées à la connexion des autres sphères locales. L'étymologie du terme média est là pour le comprendre, qui devrait être le *médium* de toutes ces voix, le pont entre elles. Ce qui est un crime, un crime contre l'humanité pour Lyotard, c'est d'imposer le silence à l'autre : *« Politique, social ou culturel, tel est l'exercice de la terreur : priver l'autre du pouvoir de répliquer à cette privation »* (Lyotard, 1993, p.179).

Dans l'histoire, le silence a été imposé aux peuples vaincus, aux minorités inassimilables, des reclus aux bannis. L'archéologie de Michel Foucault était bien la recherche de cette multitude bâillonnée dans les tréfonds de l'histoire. Il a déconstruit les discours hégémoniques qui étaient censés expliquer et énoncer l'Histoire, pour entendre les histoires. L'ordre des choses institués par les mots formels n'est jamais vraiment celui des acteurs, eux qui sont silencieux. *« Archéologie du silence »* disent Mouffe et Laclau quand il envisage l'hégémonie sur un plan historique et culturelle (Laclau, Mouffe, 2019).

Ainsi nombre de penseurs et nombres de peuples ont été ainsi mis sous silence, voix des perdants de l'histoire, des peuples colonisés, des minorités invisibles et invisibilisées. L'histoire des vainqueurs et un cimetière de silence où résonnent les voix de ceux qu'on a tu, de cette multitude qui attend de crier. Aujourd'hui, ce sont les lanceurs d'alerte que l'on veut taire. Deleuze explique : *« il y a aussi des devenirs qui opèrent en silence, qui sont presque imperceptibles »* (Deleuze, Parnet, 1996, p.8), surgissant soudainement alors qu'il murissait dans l'ombre. Trompettes de la renommée chantait Brassens.

Respiration démocratique et vertu du silence

Mais ce silence devrait bien avoir quelque vertu dans l'arène politique, si on le considère comme une jonction. Dans une conversation à plusieurs voix, si on fait silence, c'est pour écouter l'autre, c'est pour lier ensemble les différentes significations dans une espèce de méditation. Si nous devions trouver une vertu au silence, nous dirions que le fonctionnement même de la démocratie a besoin d'une respiration, c'est-à-dire de souffler. Qu'à un moment, le pouvoir se taise dans une écoute active, une *silenciation* pour que s'exprime les corps intermédiaires, pour que la délibération se fasse jour, et qu'on s'écoute enfin. Quand le pouvoir fait silence, enfin la société peut s'énoncer, enfin elle coconstruit avec le pouvoir son propre récit. Les représentants font silence pour que les représentés s'exprime. Ce silence-là a une vertu pour que l'espace public s'enrichisse de voix plurielles. Silence du centre…

Le corps social peut s'exprimer quand les experts se taisent et font silence. Lorsque le savoir surplombant cesse de vouloir dire et faire à la place d'une substance vidée de tout parole, le peuple. Wittgenstein l'explique encore une fois très clairement, les limites de ma langue sont les limites du monde, nous pourrions dire que chaque individu ne peut pas tout dire, son langage est limité car celui-ci ne peut décrire ou dire que *son* monde (Hadot, 2014). Les limites de mon langage subjectif sont les limites de *mon* monde. Les experts ne peuvent dire que ce qu'ils savent, mais les savoirs ordinaires sont à la base de ce qu'ils peuvent savoir. Ils leur font donc parfois faire silence pour que les savoirs ordinaires puissent s'exprimer.

Le silence en politique, c'est aussi l'écologie. Dès que les humains opèrent un certain silence, ils peuvent écouter les entités naturelles qui ont autant droit de citer qu'eux-mêmes. Dans le contrat naturel (Serres, 1992), les entités non-humaines sont des parties-prenantes qui sont trop souvent réduites au silence, entités sans porte-parole que la Science cherche à faire parler (Latour, 2006), en trouvant des moyens de traduire ce que la Nature voudrait dire. Dès que la civilisation se tait, qu'elle stoppe son brouhaha, elle peut probablement tenter de se reconnecter avec son écosystème vivant, essayer de l'entendre, pour pouvoir mieux en prendre soin. Entre le silence mutilant, le silence productif et le bruit assourdissant des opinions insignifiantes, il n'y a qu'un pas. C'est bien le signal qui nous manque, cette fréquence claire qui fait que tout prend sens.

Epilogue : le signifiant caché

Pour finir, j'aimerais revenir sur la notion d'indicible chez Wittgenstein. Et par ailleurs disserter quelque peu sur les liens entre spiritualité et politique. Parce qu'au fond, toute expérience politique est mystique, dans le sens où derrière tout projet politique, il y a une métaphysique de l'être en destination, derrière tout projet politique, il y a l'idée d'une substance à atteindre, derrière tout projet politique, il y a une matière à travailler. Cette idée de transcendance ou de quasi-transcendance est clairement en linéament dans les idéologies politico-sociales (marxisme, socialisme, libéralisme, laïcisme, républicanisme). J'ai pu à cet égard parler de translation du signifié transcendantal dès lors que c'est bien la migration de ce concept d'absolu qui est le moteur des révolutions politiques (Seguin, 2012).

En rapport au silence, nous avons cette idée d'indicible, c'est-à-dire que dans toute expérience politique, nous trouvons ce qu'on ne peut pas dire, ce qui ne peut s'exprimer, et pourtant semble à la base de tout. Le silence règne sur ce signifiant caché, et il paraît être dans toutes les têtes. Quel est-il ? Comme il ne peut se dire, le seul moyen de l'atteindre est la monstration, c'est-à-dire en fait de l'incarner, de le présenter en acte. Nous sommes ici au cœur de l'indicible mais plus encore de la mystique. Ce qui est latent dans la politique, c'est la recherche de ce signifiant caché, qui est inconscient, et dont on cherche la forme et le contenu, que l'on cherche à faire advenir à la conscience du corps politique et des citoyens rassemblés. Pourquoi sommes-nous là ensemble dans cette communauté ? A quelle sorte de divinité sommes-nous silencieusement en train de faire allégeance ? Tout le succès du politique est justement que ce silence respectueux, que ce scrupule retenu vis-à-vis de cet indicible soit respecté, que la croyance en ce signifiant caché soit affirmée. Que nous puissions parler de vive voix, jusqu'à ce que cet absolu nous atteigne dans un silence frappant, une communion confiante.

Savons-nous vraiment à quoi nous faisons allégeance quand nous respectons une minute de silence par exemple ?

Rares sont les penseurs ou les politiciens à nous faire ressentir cela. Jaurès a peut-être été l'un de ceux qui nous a fait comprendre cette idée. Pourtant, disait-il, *« je ne m'en irais pas en silence ; le courage, c'est de chercher la vérité et de la dire »* (Jaurès, 1983, p.273).

Bibliographie

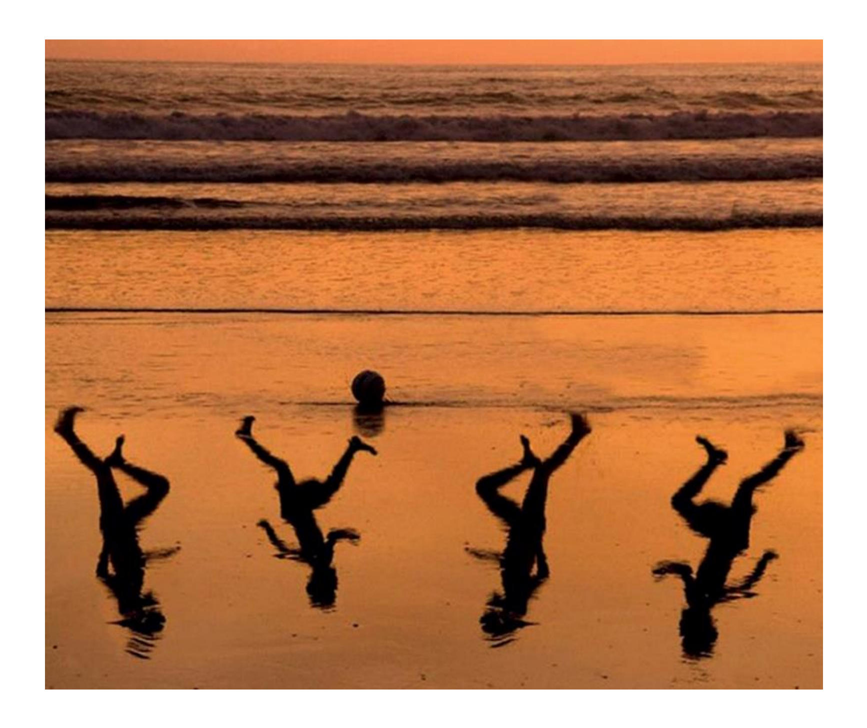
Georges Audiffrent (1897), *Auguste Comte et l'Académie des Sciences,* Collection XIX, 2016.
Antonio R. Damasio, *Spinoza avait raison : le cerveau de la tristesse, de la joie et des émotions*, Odile Jacob, 2003.
Gilles Deleuze, Claire Parnet, *Dialogues*, Flammarion, 1996.
Jacques Derrida, *Khôra*, Galilée, 1993.
Pierre Hadot, *Wittgenstein et les limites du langage*, Vrin, 2014.
Jean Jaurès, *Discours à la jeunesse, 1903, à Albi,* in *Anthologie de Jean Jaurès,* Louis Lévy, Calmann-Lévy,1983.
Ernesto Laclau, Chantal Mouffe, *Hégémonie et stratégie socialiste. Vers une radicalisation de la démocratie*, Paris, Fayard, 2019.
Bruno Latour, *Changer de société, Refaire de la sociologie*, La Découverte, 2006.
Jean-François Lyotard, *Moralités Postmodernes*, Galilée, 1993, p. 179.
Thomas Seguin, *La politique postmoderne, généalogie du contemporain*, L'Harmattan, 2012.
Michel Serres, *Le contrat naturel*, Flammarion, 1992.
Baruch Spinoza (1677), *L'Éthique*, Folio, 1994.
Ludwig Wittgenstein (1922), *Tractatus logico-philosophicus*, Gallimard, 1993. Proposition 7.

Silences

Bernard Troude

bernard.troude@gmail.com

Chercheur en neurosciences et sciences cognitives - Chercheur en sciences des fins de vie (inscrit à “Espace éthique Île-de-France” Université Paris-Sud) - Laboratoire LEM: Laboratoire d’Éthique Médicale et de Médecine légale: EA 4569 Descartes Paris V. Chercheur en sociologie compréhensive - C E A Q: Centre d’étude sur l’Actuel et le Quotidien (UFR Sciences Sociales) Descartes Paris V. Professeur en sciences de l'art (Tunisie & Maroc). Professeur en sciences du Design et Esthétique industrielle.



« O ! bienheureux silence autour de moi ! O pures senteurs autour de moi ! Oh comme à pleins poumons, il aspire, ce silence, un souffle pur ! Oh ! comme il écoute ce bienheureux silence ! » (Nietzsche, 1883).

Avons-nous besoin de nous servir de cette arme – profane - que peut être le silence ?

Les silences sont souvent des bons guides en cas d’antagonisme (sociaux, professionnels, émotionnels, affectifs). Une recommandation pourtant nécessaire : ne soyons pas ‘’victime’’ du silence, soyons-en les maîtres et promoteurs. Nous avons tendance à trop dialoguer par étroitesse d’esprit, trop discourir pour emplir l’espace-temps, à trop vite consentir en formulant un essai de bonne réponse, un essai sur des bons chiffres ou les bons mots ; persuadés que la signification se trouve dans ce qui est exprimé haut et fort. Or, parfois le silence a un bien plus grand pouvoir que toute parole. J’ai écrit sur ce sujet dans un opus sur le *« consentement »* : *Le silence permet d’avoir la main (avoir la maîtrise) dans certaines situations d’empathie ou de conflit ou enfin de compromis, permettant à l’autre de se projeter et à vous de l’observer et de comprendre ce qui l’habite*. Enfin, l’espace-silence permet de ne pas constamment livrer à autrui nos façons d’être, nos intentions d’être.

Il est une question d’actualité avec ce confinement demandé expressément, conseillé et surtout devant être appliqué. Le confinement a apporté un silence généralisé qui fait se rappeler la remarque : *« Ah ! Si la ville était à la campagne ! »* ou maintenant c’est : la ville est devenue une campagne où le bruit ne concerne que

les bruits, les fonds sonores de la Nature. Mais, en regard de cette imposition, façon de vivre et de se comporter, la psychologie est en alerte car les accros de la téléphonie et de la virtualité pour trouver immédiatement toutes les réponses à des questions ne sont plus en phase. Plus rien à se dire comme banalité, comme juste réponse ou comme trivialités culturelles voire scientifiques. Pourtant, nous savons que toute rapidité de réponse fait apparaître une intranquilité ou pour le moins que ce qui se fait et se dit va perturber et poser question devenant du même coup anxiogène. Toute rapidité sera en sorte un bruit inconvenant à la réflexion. Réfléchir, considérer, concevoir sont des situations neurologiques faites dans le silence – les méditations elles-mêmes – au cœur de nos mondes et il ne serait pas trop risqué de s'imposer de la distance entre nos mondes intérieurs et les effets extérieurs d'une vie sociale, distances physiques également. La centralité de nos attentes doit être prépondérante dans les modes de positionnement au milieu des activités sonores et en contreparties silencieuses. Lorsqu'un antagonisme survient, sachons nous plonger dans nos sphères du silence et gardons un espace-temps en ces silences.

Entendons-nous bien, garder le silence ne signifie pas rester réticent face à une intrusion verbale ou physique. Maintenir le silence en revient à se protéger et à se dissocier intérieurement, saisir l'instant de la réflexion, et ouvrir à l'autre le pouvoir soit d'en faire autant ou soit de s'émouvoir de ce sur quoi vous êtes en train de porter votre pensée réflexive. Personne ne doit accéder à votre ressenti, ni dans vos expressions, ni dans vos réactions. L'espace d'un instant, apprenez à être ce *livre fermé*, sans aucun caractère expressif tout en laissant autrui s'argumenter avec ses propres exploits. Ce que nous vivons actuellement avec les nouveaux médias interactifs – téléphoné, tablette, ordinateur etc. – et la façon dont ceux-ci sont utilisés dans les communications directes et intensives font qu'il nous faut reprendre le contrôle de Soi, de Nous-mêmes. Le corps et notre voix doivent se renouer avec leur place au centre d'un dispositif reconnu de rapport et d'attache à l'Autre délibérément, aux Autres de nos environnements choisis. Faire cette remise en ordre des choses, c'est redonner sa place au silence surtout dans ces dispositions numériques. *« Il faut […] comprendre ce silence numérique dans une acception large du mot silence, dans la mesure où ce qui est ainsi désigné n'est pas l'interruption de la parole naturelle […] »* (Théviot, 2013). La supposition que tout silence - discours et connaissance de soi - s'impliquent l'un l'autre et propose de passer d'un mode d'initiation par le discours - la connaissance - à un mode de bienséance par le silence, la non-connaissance.

À travers une étude d'un corpus de productions écrites, nous mettons en lumière la tension entre injonction de discours et non-discours (*cf* : Jean-Marcel Léard, 1989)[1]. Différents régimes donnent forme au positionnement dans cette dialectique : le régime du refus du non discours, le régime du déni du non-discours, le régime de l'anticipation du non-discours. Au-delà de cette concentration, nous voyons émerger un rapport apaisé au silence avec des contributions d'apprenants en ligne qui mêlent le socio-affectif et le cognitif et les arts, discipline de l'émotion.

C'est par cette entrée, le *« silence »* ou sa non-expression et un non-discours, que la proposition du thème de contribuer à une réflexion sur les sons et verbes dans l'environnement de nos vies a fait son chemin. À travers l'analyse d'un corpus de contributions écrites de chercheurs pluridisciplinaires, nous mettons en lumière les traces de l'injonction de discours et les effets avec ce repos qu'est un silence. Nos unités d'analyse transdisciplinaires sont donc des segments d'écrits qui renvoient à la production de discours ou à l'absence de production de discours, ou encore qui portent les marqueurs du dépassement de cette dialectique. Notre question de recherche porte sur les effets de la prolifération d'espaces dans ce rapport de langage sur une dimension d'initiation à distance. Comment favoriser l'engagement des intervenants en leur donnant la parole, sans pour autant créer fictivement du non-discours dans des espaces détaillés ?

---

[1] Jean-Marcel Léard, URI : id.erudit.org/.

Ces questions d'abandon ou d'exploitation à distance sont traitées de manière extensive dans les Silences numériques et les injonctions de discours virtuel vers un discours socio-affectif de ces dernières années. Certains ont étudié la persévérance, tandis que d'autres auront composé avec l'abandon en lien avec ce socio-affectif : pointe le décalage entre potentialités de l'environnement et dispositifs vécus par tout un chacun. Finalement sur ces sujets du silence, nous allons découvrir l'existence d'autant de dispositifs vécus que de sujets, chacun adaptant à sa disposition les potentialités offertes par l'environnement d'études. Selon le sens qu'elles prennent dans son parcours, dans l'ordre de ses priorités et dans ses préoccupations du moment, les propos seront de fournir une typologie du positionnement socio-affectif, socio-émotionnel, socio-visuel par rapport au silence ; que celui-ci soit tangible ou en ligne, à travers la définition de régimes virtuels de positionnement par rapport à du non-discours.

Un sens pourrait-il être apporté au mot Silence ?

Avant de chercher les précisions, j'ai voulu savoir si le silence existait hors de nous, si une expérience peut se concevoir avec le silence ; à moins qu'on ne le recherchât volontairement, on n'en prend souvent conscience que par contraste, lorsqu'un bruit s'altère et sa disparition soudaine[2].

Alors restent les sons corporels les seuls devenus perceptibles. C'est flagrant en notre période en pleine actualité de pandémie. En posant la question, bien avant cet *« incident de parcours »* je ne pensais pas à la santé qui pourrait vaciller mais aux rapidités que nous devions fournir à nos réponses. Les silences se font dans des lieux communs aux accès difficile car très techniques (laboratoires, salles blanches, salles d'intervention, blocs opératoires etc.).

Le bruit le plus distinct et le plus dérangeant reste celui de la valve cardiaque qui palpite : combien de cinéastes et de musiciens l'ont adopté et travaillé avec ? Le silence, après un espace-temps sans aucun son perceptible, est tel qu'après un certain temps d'accoutumance, tous nos sens deviennent plus sensibles[3]. L'ouïe en particulier se développe suffisamment pour nous permettre d'entendre le son produit parle moindre organisme vivant au-delà des autres vivants comme les animaux souterrains, les rampants, les insectes volants. Il me vient à l'idée cette écoute d'un orchestre symphonique d'où il ne sortira aucun son pendant le concert donné par John Cage avec son 4 minutes 33 secondes (273 secondes = - 273°cs, zéro absolu) de silence complet devant une salle comble. Pour lui, le Silence est un signe musical à part entière. Il est alors possible d'entendre notre cœur, notre estomac et même nos oreilles, tous ces éléments étant notre second cerveau comme passer du non-dit silencieux au crier famine pour sauver l'humanité en chantant haut et fort ensemble. Peu à peu, cela devient insupportable et les hallucinations commencent ce qui fait merveille dans les espaces dansés, dans les accords d'orchestrations. L'expérience est en effet si déroutante que les gens frôlent la folie. Les astronautes s'y entraînent. A nos oreilles humaines, l'Univers est silencieux et dans ces Silences, les études cherchent une réponse aux envois de signes et de sons vers l'ultra-lointain.

C'est peut-être, en conséquence et souvent, que le silence fasse peur parce qu'il nous renvoie l'image d'une mort possible : mort physique, cérébrale ou civile ? Régulièrement, nous ne le supportons pas

[2] L'expérience a été tentée scientifiquement dans ce qui s'appelle une chambre anéchoïque, absorbant les sons extérieurs à 99,99%. Steven Orfield, créateur de cette chambre, a lancé un défi qui consiste à rester le plus longtemps possible dans cette pièce sans lumière. Le temps le plus long est de 45 minutes.

[3] Je rappelle qu'en plein désert apparent de sable, il faut environ 15 à 20 minutes pour obtenir ce que nous pouvons appeler Le Silence. Expériences personnelles multiples fois répétées dans les déserts tunisiens et marocains de jour comme de nuit.

et fuyons ces silences qui sont formes d'apaisement ou d'aggravation. Pourquoi la société de consommation a-t-elle horreur du silence ? Nos vies quotidiennes en témoignent sans arrêt : depuis le poste récepteur (radio ou télé, ordinateur et tablette) allumé au réveil jusqu'aux mélodies d'ascenseur, il n'est pas un voisinage qui ne soit habité et habillé de musique, de sons et de paroles jusqu'à cette injonction psychanalytique de parler, harcèlement justificatif d'un effroi ou d'une psychopathie. Au point que l'on s'enflamme régulièrement sur la qualité d'un silence en campagne, la nuit en campagne ou en ville, dans une salle de concert ou de méditation et que ces lieux où le silence est de rigueur seront tenus comme des configurations de sanctuaires.

Il semble donc qu'il y ait le silence émis, celui que nous produisons quand on se tait, et la réception du silence. Il y a certainement là une affaire de communication intra-neurologique et extra-neurologique. Pris dans ces sentiments, comment dès lors traiter l'indication, non avec objectivité mais pour le moins un peu d'exactitude, et tenter d'être plus juste avec la sensation du silence ; reflet d'une forte personnalité (Endô, 1966), une capacité – et facilité – à incarner l'ombre et la lumière, une part obscure qui se donne à entendre et à deviner. Écrire sur ce thème pour ne pas abandonner le sens d'une incommensurabilité sociologique et culturelle où le bruit et les sons prolifèrent en tous points. C'est avec le concept nomade venu de mes connaissances en mathématiques que je me rends compte de l'impossibilité à pouvoir comparer des paradigmes (successifs) en raison de certaines différences fondamentales de leurs dispositions de raisonnement respectifs. Les silences, au niveau des cultures et des absorptions auditives au sens le plus large, offrent des possibilités d'interactions ou d'hybridations ayant des traductions de moments qui laissent toujours persister de l'indéterminé ou des imprécisions dans les passages d'un espace-temps à l'autre.

Il est envisagé dans les recherches de distinguer d'un côté l'usage sciences artistiques et de l'autre, sciences en neurosciences dans l'ordre des savoirs. Seules et pour le moment, les questions de ressenti et de composition pour des applications (urbaines, théâtrales, harmoniques, heuristiques) retiennent mes attentions.

Je vais donc vous laisser la parole avec sérieux ou avec ironie. Que l'on nous submerge dans les bruits, ou que l'on nous exige au silence ou encore le prescrive, n'est-ce pas, à chaque fois, une façon de nous *couper le sifflet* ?

Il y a ce Silence de mort, le Silence du mort

« O bienheureux silence autour de moi ! O pures senteurs autour de moi ! Oh ! comme à pleins poumons il aspire au silence, un souffle pur ! Oh ! Comme il écoute, ce bienheureux silence » (Nietzsche, 1883).

A *« l'heure du plus grand silence »* Nietzsche conclut la seconde partie du *Zarathoustra* par ce chapitre étrange. C'est le moment où Zarathoustra s'écarte de ses compagnons. Retournant à la solitude, à sa caverne (comme celle de l'ours), à cet instant le terrain s'éclipse sous ses pas, son imagination peut se percevoir. Dans le silence mortel, horrible, une *parole sans voix* s'exprime à lui et chuchote en l'interpellant : *« c'est toi Zarathoustra qui sais mais ne dis pas. C'est toi qui t'entête, te dérobe, ne veux rien dire »*. Il frémit comme un gamin et n'ose pas s'exprimer : ne se sentant pas à la hauteur de la parole entendue qui est la sienne. D'ailleurs lorsqu'il a voulu discourir (déplacer les monts et les abimes), aucun individu n'a pu le comprendre. Mais la *parole sans voix* précise. *« Ne tiens pas compte des railleries, tu dois commander de grandes choses. Tu as la puissance et ne tu veux pas gouverner. C'est inexcusable »*. Zarathoustra couché sur le sol sue et pleure, accablé par ce que lui dit la *parole sans voix*. Le déshonneur est en lui. Se répand des rires autour de lui et entend : *« Tu dois devenir enfant, porter la fierté de la jeunesse ! »*. Réfléchissant, et en définitive il refuse. L'ardeur

brisée, le ventre abîmé, il faut entrer à la solitude, au double silence. La voix du lion lui a manqué et son seul contentement est qu'il soit parvenu à révéler cette histoire ; cette histoire qui, en psychologie, va directement faire émerger une description de mort à venir.

Il est vrai que, de tout temps et chez tous les peuples, le silence se fait autour du corps qui se laisse aller à l'au-delà. Dorénavant, cela s'intitule le domaine des soins palliatifs où les environnements sont dédiés au silence. Tout autour se maintient un silence intime et lentement des profondeurs montent les images soit des moments passés soit des futurs moments en l'absence de… Mais silence ! les voix se sont changées. Les sons et leurs utilisations ont changé au même titre, encore cette fois, d'un John Cage fasciné par des textes chinois[4] qui initie le contexte musical au silence spécificité selon lui comme étant un signe musical. Les recherches sur le son silencieux seront des textes élaborés en faisant cet apport sur une sonorité sans faille du silence trop sonore.

Ce rappel fait émerger le processus de mort dans les systèmes psychologiques et psychiatriques. Ces silences émettent beaucoup de tonalités selon que la Mort soit comprise ou qu'elle soit un problème à résoudre. Neurologiquement prévisible et attendue ou sociologiquement imprévisible et être une atteinte aux droits de vivre. *« On s'est étreint en silence, ce silence accompagné d'une pression de la main sur l'épaule étant dans nos milieux l'expression maximale du chagrin, puis nous avons parlé de choses pratiques »* (Carrère, 2009). Sans bruit ou presque cependant le contraire d'autres civilisations et coutumes où la mort s'accompagne de bruits tonitruants pour exorciser le fait de mourir. Aurons-nous un conflit des interprétations sur ce thème ?

Toutes sciences humaines ne peuvent que faire franchir les injonctions reçues des interprétations, essais d'herméneutiques issus des religions, essais d'exégèses sur la vie civile. Il me faut saluer ce mérite de P. Ricœur (Ricœur, 1960) et de G. Durand (Durand, 1993), d'avoir repris ce que disent les sciences de l'homme pour sonder et estimer ce qui compose ces sciences humaines, les pouvoirs cognitifs et leurs images (Wunenburger, 2016). Et, en ce qui concerne le silence : pourquoi ce conflit d'expositions peut-il apparaitre ? Il s'agit de traverser les voies ouvertes à la philosophie et à la sociologie/anthropologie contemporaine par ces nouvelles donnes sur les éléments du ''Silence'', passant par les observations des analyses sûrement étendues, par l'observation des conditionnements sociaux et des diktats religieux de toutes obédiences.

Au terme de ces analyses et alors seulement, un sens admissible à la notion de silence sera possible. Je rapporte ces observations détaillées parce qu'ils sont caractéristiques d'une pensée contemporaine trouvant les moments du silence dans les multiples occupations de ces hommes et femmes qui n'ont jamais le temps pour écouter, pour voir et regarder. Il est peu probable que leurs emplois du temps ne les laissent libre de leur choix, leur journée et leur nuit étant calculées, fixées - je n'oserai dire à la minute près – pour passer d'un sujet à l'autre sans une once de tranquillité. Et qui veut dire tranquillité, pour moi, veut dire apprécier un moment de silence, un moment sans fond sonore (musique ou parole) un moment monacal avec soi-même. Les cerveaux étant toujours prêts comme instrument d'une précision et d'une rapidité lié à la promptitude d'une réponse attendue réclament de plus en plus les occupations dites nécessaires et vitales. Dès lors, la Mort attendra.

[4] Il s'agit du Yi King, *le Livre des Mutations*, qu'il explore en 1951 avec les voies de la musique aléatoire : *Music of Change*, composition créée par David Tudor ; ce dernier sera son principal interprète. Premier compositeur, initié par son maître Daisetz Suzuki, Cage va intégrer le concept de « *non-intention* » dans sa musique. Sa présentation en 1952 de The Event au Black Mountain College, est considérée comme l'un des premiers happenings par Allan Kaprow, l'inventeur du terme.

Nous avons à estimer si une Nature du Silence s'éprouve et qu'en savons-nous en nos cognitions ?

Nous savons que cela ne peut être qu'une absence de bruit donnant cette impression immédiate de pouvoir le définir. Sonorité et action, phonème et acte aventureux font que le symptôme intermédiaire est le silence ; et nous nous accommodons de cette absence de quelque chose, possibilité indicible d'un rien. Le silence (action) se produit corroboré par l'expression ''*faire silence''* ou '*'faire ordonner un silence''* ce qui suppose une abstraction de l'activité, une ultime cessation d'activité. La cessation de toute activité et d'agitation mettra en avant ces silences. Nous le ressentons en ce moment avec un confinement obligé partout et en tout lieu. Loin d'être un effet, c'est l'affirmation en creux d'une pénurie de toute cause. En sciences physiques, il sera dénommé comme étant l'absence de propagation d'ondes sonores et en physiologie du cerveau ce sera l'absence de vibration du tympan révélant une non présence de son.

Cependant ne serait-ce pas une imaginaire spontanéité qui nous ferait accepter si aisément sous un même concept des pratiques aussi contraires que celles du silence dans une relaxation pondérée et celle convenant à un silence issu de l'attente anxieuse d'une réponse qui traine à arriver et qui ne vient pas ? Ces silences anxiogènes, ces silences apaisant ou oppressant annoncent des absences de troubles ou ces mêmes troubles qui seraient dûs à une absence. Nous entrons dans la suggestion affective du silence, appréciations aussi contraires qui nécessitent de nous prévenir que ce n'est pas l'affaire d'un simple objet de la pensée mais une détermination purement logique comme lorsque se définit le repos comme absence de mouvement alors que cela relève tout simplement et davantage de l'appréhension affective réflexive de modalités de toute existence, des éléments existentialistes heideggériens, plutôt que d'une négation conceptuelle.

Dans les cas de l'inquiétude, tout silence émane d'un néant creusé dans le monde environnant par le souci, la projection dans l'éclosion d'une personnalité. Les silences prennent donc l'accent des évènements en tant qu'entendement d'un monde et les expériences opposées de ces silences diffèrent non seulement au plan d'une qualification subjective mais très certainement et en même temps objective d'une structuration. Dans le cas de toute quiétude le silence est assimilé à ce repos d'une masse indistincte (au monde) en nos propres présences pendant que nous demeurons auprès de nous-mêmes. Pour l'inquiétude les silences sont issus d'une néantisation d'un mode par nos soucis qui seront la projection dans toute la plénitude de nos êtres de possibles qui ne se réaliseront pas. Les historiographes s'exprimeront sur le silence des sources historiques, les chroniqueurs évoqueront les silences des faits divers et de la politique, et les juristes deviseront des silences de toute loi. Ce seront entendu des silences invoquant une déficience ou insuffisance, une carence ou une déficience qui ne peuvent être une contrariété ou une déconvenue.

Revenons sur le silence musical qui ne saurait être une ressenti frissonnant bien qu'étant, nous l'avons vu avec J. Cage, une absence de son. Ces silences sont des éléments de respiration sans être un défaut d'être ; simplement une fonction syntaxique souvent, et des respirations, des soupirs marquant la pause d'un moment une suspension d'un acte sensible qui va procurer à nos cognitions un ensemble de plénitude diverse et les silences musicaux selon Jankélévitch sont *« au centre et au cœur même de toute musique (...) milieu atmosphérique où les accords respirent ; tandis que qu'à l'inverse, les musiques d'ambiance filtrent par osmose à l'intérieur de la mesure vide pour en colorer et en qualifier le silence* » (Jankélévitch, 1961).

Conclusion

Même le silence initial et terminal appartient à un discours, l'Alpha et l'Omega

Si les silences peuvent apparaître souvent dans une unicité, ils vont se disperser dans des ensembles de silences agglomérés en une multiplicité de couples opposés : silence reposant (apaisant) du milieu naturel ou effrayant silence d'espaces fantasmés infinis (tels ceux des films avec des espaces inventés). Nous pouvons dans cette terminaison rapporter les silences d'exaltation ou de frénésie et ceux du dédain et de la morgue, en fait silence d'amour et de haine. Comme le décrit peu de temps avant sa propre mort, Paul Ricœur fait ressortir la nécessité d'un deuil de toute image (silencieuse) ou de leur représentation naïve (en silence) au sujet de notre monde et celui fantasmé d'un au-delà promis (Ricœur, 1960).

Avons-nous acquis cet accès au droit du silence ou ces silences punitions ? Silence d'un devoir ou silence d'une faute ? Nous pouvons attester de ceux qui entretiennent leur silence dans un mutisme obligé n'ayant rien à dire, et à l'inverse ceux qui parlent trop (trop vite) en silence car ils comprennent tout sans un mot. Pourquoi tant de discriminations et de similitudes. Ce sont des variations dans les discours et non des interruptions verbales et pour cela, le silence se mêle aux paroles, les parcourt et les entoure comme le sont l'être et les altérités. Autre question complémentaire : pourquoi en est-il ainsi ? Pour comprendre il faut s'interroger sur les deux cas ensembles : sur la limite du langage qui n'est pas de produire du bruit mais d'approcher les communications, les sons n'incarnent qu'un moyen technique ; or cette fonction peut à l'identique être remplie par le silence. Merleau-Ponty avance que dans le langage, les mots vont surgir de nos vouloir-dire dont nous ne prenons l'intuition qu'en parlant : *« Si nous chassons de notre esprit l'idée d'un texte original dont notre langage serait la traduction ou la version chiffrée, nous verrons que l'idée d'une expression complète fait non-sens, que tout langage est indirect ou allusif, est, si l'on veut : silence. »* (Merleau-Ponty, 1960). La réorientation des langages issus de la révolution industrielle et tertiaire – cette troisième révolution/évolution - que nous vivons devrait sensiblement remettre la place de l'Homme au centre du débat y compris le débat silencieux. Pour cela, il faut comprendre les thèmes de santé publique et privée. Ce qui était caché devient ce qui est su ou devrait être su.

« Même quand elle ne s'affiche pas, la maladie isole, impose la solitude et le silence » (Ben Jelloun, 2014).

Rester silencieux sur un problème de santé, se traduit comme un mauvais film et les mots très simples pour annoncer une maladie ne doivent pas, ne peuvent pas être prémédités. Le silence apparaît alors comme un des pouvoirs essentiels de tout discours et même à titre privé un des modes privilégiés. D'autre part, dans le comportement personnel, notre être se déchiffre devant autrui qui est un langage, à nous, adressé. Toute communication inclut donc tout ce qui fait sens y compris les silences car ceux-ci appartiennent à l'intersubjectivité dont ils sont une des expressions. Ne pas dire ou ne rien dire n'est pas un discours de santé. Caché son état par les silences éloquents du langage ou de son corps n'est pas une avancée et ne résoudra rien et ne sont que des absences d'un bruit, une négation radicale de sentence des non-êtres de parole. Non pas cet absolu de l'être mais son envers, sa relativité qui va vers la sortie d'une impassible sérénité.

Tout exposé conçoit le silence éloquent car il ne saurait y avoir de tel que si l'expression directe est économisée parce qu'il est à lui tout seul le signifiant pour plusieurs potentialités de développements. Les silences sont inévitablement une des conditions de la parole comme recueillement du sens. Expliquer sa santé intime, c'est exprimer ses états neurologiques et physiologiques. Toute épreuve commence par une consultation. Cette phrase sert tout autant en phénoménologie de la santé qu'en

politique. Heidegger signale sans aucune compromission : *« Parler est, depuis soi-même, écouter. C'est écouter la parole que nous parlons. Ainsi pour parler ce n'est pas en même temps écouter : parler est avant tout écouter (...) Il y a écoute dans la mesure où il y a appartenance à l'injonction du silence. Toute vraie écoute retient son propre dire. Car l'écoute se tient en retrait dans l'appartenance par laquelle elle reste liée à la résonnance du silence »* (Heidegger, 1951).

Malgré toutes les avancées et les conventions et les idées préconçues, l'Être doit mourir autant le dire que le taire ; silence éloquent. Mais devant les peurs engendrées[5] dans ce délai inconnu - je vous assure plus pour très longtemps – devrait-on ne rien dire et empêcher une vérité par le silence ? Il est bon – cela n'engage que moi – de fixer les idées le plus tôt possible car qui parle : « *Moi, si j'avais une maladie ou un problème important, je veux absolument le savoir car je pourrais me défendre en connaissance de cause, grâce à mon moral*. » Le problème est que ce genre de parole provient toujours d'une personne en bonne santé et il est impossible de connaître par avance une réponse à une situation ignorée ; car dans le concept, l'ignorance de la propre mort n'est aucunement envisagée. Étant donné que là encore, le silence est proverbial et maintenu et raisonner dans l'inconnu n'est pas supportable.

En effet, l'interrogation que j'ai proposée approfondit ce qui est annoncé : mettons de côté pour le moment souci, ontologie, *dasein* (moment d'existence de l'homme) pour nous consacrer seulement à l'espace-temps qui inclut la phénoménologie du silence. Faisant se rejoindre ces différents moments, le temps se rend possible à lui-même et ce n'est plus ce temps ‘'*ordinaire*'’[6] qui nous garantit notre ‘' pouvoir-être ‘' mais bien la temporalité de cet espace sans passé ni futur mais du point au présent qui unit. Le sens réfléchi d'une manifestation. Ceci est un impact significatif et cet intervalle est présent alors il faut s'en référer à lui qui emporte dans le flux du moment le destin des éléments. C'est ce qui peut se comprendre : le passage du sonore au silence entre les sons inventés ou calculés. Les passages de l'un à l'autre est tangible comme des signes ou des soupçons. Les silences peuvent être considérés comme des jointures comme un ‘'*ajointement'' (*terme heideggérien*)* comme un accord. C'est ce qui maintient la fluidité des perceptions et des impressions. Cette réflexion sur les relations entre le langage et le silence s'inscrit plus largement dans cette recherche concernant l'absence du son. Les images produites sont celle fournies pour des moments d'une pensée intervenant dans l'ensemble des instants avec des musiques, des langages et des instants du parler. Mes intentions sont de penser cette relation du *« verbe sonore et du verbe pensé »* non-dit à partir de l'analyse des sons produits en m'appuyant sur des écrits de Nietzsche, Merleau-Ponty, Ricœur mais aussi sur les réalisateurs, les compositeurs et musiciens qui m'ont paru exemplaires.

Que peut-on entendre par ces notions de langage (verbe) et silence (son inaudible) ou quand le cerveau fait obstacle aux entendements aux regards appuyés par les images restées invisibles à l'intérieur de nos corps ? Sachant que la complexité du rapport entre les concepts provient du fait qu'ils sont proches et dépendants. Les termes désignent l'apparence physique du son et l'apparence du silence se rapporte à l'audible, à l'abstraction, à l'absence de sonorité explicative du moment, du temps passé, à l'espace-temps. Cela renvoie au corps vivant, au corps vécu par lesquels nous faisons l'expérience du monde. Ainsi, nous avons une entité, objet du discours scientifique et en même temps une abstraction, et l'espérance de silence nous laissant doués de sensations, de perceptions et d'émotions, de pensées. Le corps est l'objet de différents discours (le verbe) qui nous révèlent de possibles *« être au*

[5] Peurs d'une souffrance mal maîtrisée, de la douleur continuelle, d'une mutilation, peur devenant cas de conscience pour les thérapeutes, les entourages et soi-même.

[6] Ce mode de réflexion est une constante que j'ai : *Re-penser l'ordinaire* ; et ce depuis 2012 et le colloque d'avril 2013.

monde » avec le Silence. Ainsi, nous voyons comment à travers certains passages utilisant l'imagerie du son, le discours sur le langage a été considérablement modifié.

Pour achever, je vais transformer une citation de Paul Ricœur qui dit : *« La question du sens peut-elle être pensée comme récapitulation de l'existence ? »* (Ricœur, 1960). Et en somme de l'étude, je me permets de dire et d'insister : *« La question du sens de nos langages peut-elle être complétée par l'évaluation de nos silences ? »*.

Bibliographie

Tahar Ben Jelloun, *L'Ablation*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2014, *§ Regards*.
Emmanuel Carrère, *D'autres vies que la mienne*, Paris, P.O.L, coll. Folio, 2009.
Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 11e édition, 1993.
Shûsaku Endô, *Silence*, (1966, Tokyo) Trad. en français, Paris, Folio coll. Essais, 2010. Adaptation au cinéma de Martin Scorcèse, 2017, www.allocine.fr.
Martin Heidegger, *Acheminement vers la parole*, (1951) Paris, Gallimard, coll. *Tel*, 1981.
Vladimir Jankélévitch, *La musique et l'ineffable*, (1961), Paris, POINTS, coll. Points Essais, 2015.
Maurice Merleau-Ponty, *Signes*, (1960), Paris, FOLIO, coll Folio Essais, 2001.
Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, § *Le retour au pays*, (1883) Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 1968.
Paul Ricœur, *Vivant jusqu'à la mort*, (1996) Paris, SEUIL, POINTS, coll. Essais, 2007/2019.
Anaïs Théviot, *Un silence numérique bavard. Controverses autour de l'interdiction de la propagande politique en ligne avant le vote*, in *Mots. Les langages du politique*, no 103, 2013, journals.openedition.org.
Jean-Jacques Wunenburger, *L'Imaginaire*, Paris, PUF, coll. Que Sais-je, 3eme édition, 2016.

M@GM@ Revue Internationale en Sciences Humaines et Sociales
Projet éditorial : Observatoire Processus Communications
Direction scientifique : Orazio Maria Valastro

Regards, imaginaires et représentations du silence
Vol.18 n.01 Janvier Avril 2020
Sous la direction de Bernard Troude

eBook en format Pdf
Édition non commerciale en accès libre
ISSN 1721-9809

En couverture : détail stylisé des représentations pariétales gravées dans les grottes de l'Addaura au pied du mont Pellegrino à Palerme.

Osservatorio dei Processi Comunicativi
Associazione Culturale Scientifica a scopo non lucrativo - Catane (Italie)

Nous vous invitons à nous soutenir avec un don en ligne en nous aidant à poursuivre notre politique de libre accès aux publications scientifiques dans le domaine des sciences humaines et sociales.
PayPal email: info@analisiqualitativa.com.

Osservatorio dei Processi Comunicativi
magma@analisiqualitativa.com | www.analisiqualitativa.com
Via Pietro Mascagni n.20 - 95131 Catane - Italie